

ВЗ
Е-24

ЕВРОПЕЙСКАЯ ПОЭТИКА



ОТ АНТИЧНОСТИ
ДО
ЭПОХИ
ПРОСВЕЩЕНИЯ



ЭНЦИКЛОПЕДИЧЕСКИЙ
ПУТЕВОДИТЕЛЬ

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК

ИНСТИТУТ НАУЧНОЙ ИНФОРМАЦИИ
ПО ОБЩЕСТВЕННЫМ НАУКАМ

ЕВРОПЕЙСКАЯ ПОЭТИКА

ОТ АНТИЧНОСТИ
ДО ЭПОХИ
Просвещения



ЭНЦИКЛОПЕДИЧЕСКИЙ
ПУТЕВОДИТЕЛЬ

ИЗДАТЕЛЬСТВО КУЛАГИНОЙ —
INTRADA
МОСКВА
2010

Европейская поэтика от античности до эпохи Просвещения: Энциклопедический путеводитель. — М.: Издательство Кулагиной — Intrada, 2010. — 512 с. (РАН. ИНИОН. Центр гуманитарных научно-информационных исследований. Отдел литературоведения).

Под общей редакцией
Е. А. Цургановой и А. Е. Махова

Редакционная коллегия:
Е. В. Лозинская, д. филол. н. А. Е. Махов, д. филол. н. Н. Т. Пахсарьян,
д. филос. н. Л. В. Скворцов, к. филол. н. Е. А. Цурганова

Ответственный научный редактор, автор вступительной статьи
А. Е. Махов

Литературный редактор
О. Л. Довгий

Корректор
З. А. Межуев

Художник
Л. Е. Каирский

Директор
А. Л. Львова

Исследование выполнено при финансовой поддержке
Российского гуманитарного научного фонда (РГНФ), проект 05-04-04326а

Энциклопедический путеводитель «Европейская поэтика от античности до эпохи Просвещения», подготовленный Отделом литературоведения Центра гуманитарных научно-информационных исследований ИНИОН РАН, — первое в нашей стране научное издание, представляющее развитие европейской поэтики как теории словесного творчества за два с половиной тысячелетия: от «протопоэтики» первых древнегреческих эпиков и лириков до просветителей второй половины XVIII столетия включительно. Исследование базируется на обширном материале: авторами использовано свыше 500 источников, большая часть которых не переводилась на русский язык.

Основу книги составляют обзорные очерки, посвященные поэтологическим воззрениям античности и латинского Средневековья, эволюции поэтики в Италии, Испании, Франции, Германии, Англии, Нидерландах. Во вторую часть вошли терминологические экскурсы, дающие углубленную историю ключевых поэтологических понятий и идей. Вступительная статья, воссоздающая структуру поэтики в ее исторической вариативности (с привлечением многочисленных примеров из основного корпуса книги), тезаурус — логически упорядоченный свод всех понятий поэтики, а также предметно-именной указатель позволят читателю свободно ориентироваться в поэтологической проблематике, дадут возможность проследить историю каждого термина и осмыслить его место в общей понятийной системе поэтики.

Книга снабжена двумя библиографиями (цитируемых исследований и источников).

Encyclopedic guide «European poetics from Antiquity to Enlightenment» gives a complete view of the historical development of European theoretical ideas on literature. Eight studies which constitute the first part of the book consider the ancient and medieval poetics as well as the evolution of the poetological ideas in the main European countries. The papers which are included in the second part of the guide explore in depth the history of the most important poetological notions. Introductory article provides an understanding of the poetics as a kind of historically variable system consisting of a few constant «themes» (everlasting ideas) and its numerous «variations».

ISBN 978-5-903955-04-6

© Текст, коллектив авторов, 2010

© Макет, указатели. Издательство Кулагиной — Intrada, 2010

Энциклопедический путеводитель «Европейская поэтика от античности до эпохи Просвещения» подготовлен на базе Отдела литературоведения Центра гуманитарных научно-информационных исследований ИНИОН РАН при участии ведущих российских специалистов из других институтов. Это первое в нашей стране научное издание, представляющее развитие европейской поэтики как теории словесного творчества за два с половиной тысячелетия: от «протопоэтики» первых древнегреческих эпиков и лириков до просветителей второй половины XVIII столетия включительно. Исследование основано на обширном материале: авторами использовано свыше 500 источников, большая часть которых не переводилась на русский язык.

Книга продолжает серию работ Отдела по истории поэтики и литературоведения Европы и США: «Социология художественной литературы в современном зарубежном литературоведении» (М., 1976. Отв. ред. Е. А. Цурганова), «Тенденции в литературоведении стран Западной Европы и Америки» (М., 1981. Отв. ред. И. П. Ильин, Е. А. Цурганова), «Современные зарубежные литературно-критические концепции (герменевтика, рецептивная эстетика)» (М., 1983. Отв. ред. Е. А. Цурганова), «Зарубежное литературоведение 70-х годов: Направления, тенденции, проблемы. Коллективная монография» (М., 1984. Отв. ред. Е. А. Цурганова), Красавченко Т. Н. «Английская литературная критика XX века» (М., 1994), «Современное зарубежное литературоведение. Энциклопедический справочник» (М., 1996. 2-е изд. М., 1999. Научные редакторы и составители И. П. Ильин, Е. А. Цурганова, отв. ред. А. Е. Махов), Ильин И. П. «Постмодернизм. Словарь терминов» (М., 2001. Научный ред. А. Е. Махов), «Наука о литературе в XX в.: история, методология, литературный процесс» (М., 2001. Отв. ред. А. А. Ревякина), «Западное литературоведение XX века. Энциклопедия» (М., 2004. Гл. научный ред. Е. А. Цурганова), Махов А. Е. *Musica literaria: Идея словесной музыки в европейской поэтике*» (М., 2005) и др.

Создатели настоящего исследования решают двойную задачу: с одной стороны, книга представляет исторический обзор развития поэтики в главных странах Европы, а с другой — очерчивает общую систему поэтики в ее эволюции. Необходимость совместить два подхода — исторический и системный — обусловила специфическую структуру книги.

Во вступительной статье предпринята попытка систематизировать материал поэтики путем вычленения в нем семи основных «тем»: Поэзия, Поэт, Материя, Слово, Произведение, Воздействие и его адресат, Система произведений. Эти темы с их внутренними подразделениями определили структуру Тезауруса — логически упорядоченного свода понятий поэтики, помещенного в конце книги.

Первую часть книги составляют восемь обзорных статей-очерков, посвященных поэтологическим воззрениям античности и латинского Средневековья, развитию поэтики в Италии, Испании, Франции, Германии, Англии, Нидерландах. Во вторую часть вошли 29 терминологических экскурсов, дающих углубленную историю осмысления ключевых поэтологических понятий и идей. Выбирая темы для экскурсов, авторы не преследовали цель полного охвата терминологии, но стремились показать многообразие и разнородность поэтологических идей и терминов. В экскурсах представлены практически все разделы поэтики: учение о родах и жанрах (Род литературный, Лирика, Пастораль, Роман, Трагедия, Эпиграмма); учение о композиции произведения (Пропорция, Три единства); стилистика (Курсус, Стил, Тропы, Фигуры); специфические для определенных эпох литературные приемы и техники (Концепт, Остроумие); термины, формулы, метафоры, выражающие эстетическую оценку произведения (Гармония, *Concordia discors*, «Соль»); термины, характеризующие отношение словесного произведения к реальности (Подражание, Правдоподобие, Удивительное); техники интерпретации словесного произведения (Многосмысленное толкование); понятия, связанные со способностями как поэта (Воображение, Гений), так и читателя-критика (Вкус); социокультурные категории, относящиеся к теме «литература и общество» (Галантность, Куртуазность, Прециозность). Историю терминов, не вынесенных в отдельные экскурсии, читатель сможет проследить, используя Тезаурус и развернутые, подробно аннотированные отсылки в предметно-именном указателе (где даны также даты

жизни всех упомянутых в книге поэтологов).

Для облегчения пользования книгой в ней применена особая система шрифтовой разметки. Имя поэтолога, о котором пойдет речь в ближайшей части текста, выделено капителью; ключевые в смысловом плане места текста — основные идеи, сентенции, обобщения, выводы, — выделяются разрядкой.

Стремясь «дать слово самим поэтологам», авторы не ограничиваются изложением их идей, но включают в тексты значительное количество цитат (по большей части никогда не переводившихся на русский язык), приводя концептуально значимые места в них и на языке оригинала.

Книга содержит обширную библиографическую и источниковедческую информацию. Все анализируемые поэтологические тексты сопровождаются следующими обязательными сведениями: название на языке оригинала, перевод названия на русский язык, дата публикации или создания. О большинстве источников дана также дополнительная библиографическая информация в Библиографии источников. Учитывая нынешнее плачевное состояние российских библиотек, авторы при составлении библиографии руководствовались принципом доступности и стремились последовательно указывать новые издания, электронные источники, публикации текстов (во фрагментах или полностью) в доступных антологиях и сборниках, русские переводы.

В тех случаях, когда источник снабжен дополнительной информацией, приведенной в Библиографии источников, в основном тексте даны только перевод его названия на русский язык (название на языке оригинала выносится в Библиографию источников) и дата его публикации или создания. Перевод названия в таких случаях выделен курсивом, что следует рассматривать как отсылку к Библиографии источников.

Например, в основном тексте источник описан следующим образом:

Джакопо Маццони *«Речь в защиту Комедии божественного поэта Данте»* (1572).

Курсив в данном случае показывает, что название на языке оригинала и дополнительная библиографическая информация даны в Библиографии источников:

Маццони, Джакопо. *Речь в защиту Комедии божественного поэта Данте*. (1572). — Mazzoni, Jacopo. Discorso in difesa della Comedia del divino poeta Dante. Cesena, 1573. Совр. изд.: Mazzoni J. Discorso in difesa della Commedia del divino poeta Dante / A cura di M. Rossi. Citta di Castello, 1898. Электр. воспроизв. изд.: <http://www.archive.org/details/discorsodigiaco00rossgoog>

Названия самых известных поэтологических текстов — «Поэтики» Аристотеля, «Искусства поэзии» Горация и некоторых других — курсивом нигде не выделяются; под ссылкой на Квинтилиана всегда имеется в виду его единственный трактат «Воспитание оратора».

В случаях (составляющих меньшинство), когда дополнительная библиографическая информация об источнике не приведена (как правило, это касается менее значительных и редко используемых в настоящем издании поэтологических текстов), название на языке оригинала дается в основном тексте, после его русского перевода.

Например:

ИОГАНН ГЕНРИХ МЕРК в статье «О недостатке эпического духа в нашем любимом отечестве» («Über den Mangel des epischen Geistes in unserm lieben Vaterland») (1778)...

В оформлении ссылок на конкретный раздел источника используются общеупотребительные сокращения. Если в Библиографии источников в справке о данном тексте приведено несколько его изданий, то в основном корпусе книги ссылка на текст содержит уточнение, поясняющее, о каком издании идет речь (напр., изд. 1561 — т. е. издание 1561 года, описание которого дано в Библиографии источников). Ссылку на русский перевод легко отличить от ссылки на иностранное издание по использованному сокращению слова «страница» (сокращение «С.», обозначающее русское слово «страница», показывает, что ссылка дана на русское издание).

Редколлегия и коллектив авторов предполагают продолжить работу над изданиями по истории западной поэтики и литературоведения. Мы будем признательны читателям за критические замечания и предложения, связанные с этой работой.

ЕВРОПЕЙСКАЯ ПОЭТИКА: ТЕМЫ И ВАРИАЦИИ

Совокупность идей, становление и развитие которых прослежено в этой книге, заманчиво представить как некий пролог к современной «научной» теории литературы. Впрочем, для пролога период в два с половиной тысячелетия, пожалуй, слишком длинен; не стоит забывать и о том, что новая литературоведческая теория формировалась в декларативном отталкивании от старой поэтики. Так, Александр Николаевич Веселовский полагал, что новая — историческая, «индуктивная» поэтика, будь она создана, «устранила бы ... умозрительные построения» старой поэтики¹: эта последняя, таким образом, воспринимается не как традиция, которую надо продолжать, но как препятствие, которое надо преодолеть. В реальности же «преодоление» долгое время сводилось к игнорированию: поэтика забыта, о ней знали лишь, что она нормативна, умозрительна, схоластична и т. п.

Но в самом ли деле поэтика была забыта? Вернее, пожалуй, будет сказать, что она перешла — со всем набором своих топосов, о которых нам предстоит говорить, и со своими методами, — в область некоего «литературоведческого бессознательного». Новое литературоведение, стремясь обойтись без старых «умозрительных построений», на самом деле продолжает ими пользоваться, хотя не помнит их поэтологической истории, видя в них либо «научную» истину, либо аксиоматическую данность. Приведем лишь один пример — принятие в состав литературоведческого аппарата поэтологической триады родов: лирика — драма — эпос. После того как Гете категорично заявил, что «существуют лишь три истинных природных поэтических формы (Es gibt nur drei ächte Naturformen der Poesie)»², а Гегель подвел под триаду эстетическое обоснование, она и в литературоведении стала восприниматься как нечто само собой разумеющееся, единственно возможное, как аксиома; более того — ее стали проецировать в прошлое, даже вычитывать ее у Аристотеля. Характерен в этом смысле перевод «Поэтики» Н. И. Новосадским (1927), где фразу Аристотеля о «способах подражания» (1448a20) предваряет поясняющая глосса: «Различие видов поэзии в зависимости от способов подражания: а) объективный рассказ (эпос); б) личное выступление рассказчика (лирика); с) изображение событий в действии (драма)». Убежденность в аксиоматичности триады была такова, что и Аристотель (ничего не говорящий в этом месте о «лирике») вынужден, не ведая о том, ее разделить. С тем фактом, что на протяжении многих веков в поэтике господствовала совершенно другая триада «родов» (genere), восходящая к Платону, литературоведческое сообщество впервые познакомил, видимо, Э. Р. Курциус в своей книге «Европейская литература и латинское Средневековье» (1948)³; до этого он оставался известен, скорее всего, лишь немногим специалистам по истории поэтики. На самом деле Гете перевел в разряд «природного феномена» триаду, которая стала упоминаться в поэтиках лишь в XVII веке и первое свое обоснование получила у Шарля Баттё, — при этом Гете, укореняя триаду в «природе», как некую якобы «естественную форму», воспользовался приемом, к которому многократно прибегала и догетевская поэтика: апелляцией к природе как авторитетной инстанции, легитимирующей ту или иную идею. Так, в «природе» находили поддержку и сторонники строгих правил (ибо правила даны самой природой), и их противники (ибо природа разнообразна и не терпит правил)⁴.

¹ Из введения в историческую поэтику. Вопросы и ответы (1894) // Веселовский А. Н. Избранное: Историческая поэтика / Под ред. И. О. Шайтанова. М., 2006. С. 57.

Goethe J. W. von. Noten und Abhandlungen zu besserem Verständnis des West-Östlichen Divans // Goethes Werke. Hamburger Ausgabe. Bd. 2. München. 1981. S. 187.

³ Curtius E. R. Europäische Literatur und lateinische Mittelalter. 8 Auflage. Bern, 1973. S. 439.

⁴ Карл Дальхауз показал на материалах музыкальной теории конца XVIII столетия, сколь сильна в творческом мышлении этой эпохи тяга к авторитетным инстанциям («природа», «история», «разум»), — инстанциям, «которые кажутся тем неоспоримее, чем более ту-

История поэтики показывает, что триада родов — не аксиоматическая данность, но один из вариантов разделения словесности, сложившийся на определенном этапе этой истории. Вместе с тем, мы видим, что триада была получена типично поэтологическим — и, с «научной» точки зрения, едва ли не запретным приемом: риторической апелляцией к природе. Наш пример демонстрирует, сколь непросто определить отношение литературоведения новой формации к понятийному и методологическому аппарату старых поэтик. Противопоставляя свою методологию этому аппарату, новая теория литературы, с одной стороны, во многом бессознательно (поскольку история поэтики остается мало известной и изученной) эксплуатирует ее приемы и идеи (так что, в каком-то смысле, не поэтику нужно трактовать как пролог к литературоведению, но литературоведение — как послесловие к двум с половиной тысячелетиям поэтики), а с другой стороны — игнорирует огромные пласты истории поэтики, знание которых помогло бы современному литературоведу осознать историческую обусловленность многих положений, используемых им как вневременные аксиомы.

Свести поэтику к некоей предыстории современных форм знания о литературе невозможно еще и потому, что структурирована долитературоведческая поэтика совсем иначе, нежели современная наука. При попытке мысленно охватить ее понятийный аппарат не может не броситься в глаза его принципиальная разнородность — как и разнородность трактуемых поэтикой тем. Можно было бы попытаться ограничить поэтику предметной сферой — увидеть в ней «науку о художественном слове». Однако поэтике, во-первых, в целом чуждо представление о некоей особой эстетической специфике словесного произведения; отсюда — огромное количество функций, приписываемых поэтическому слову, которое возбуждает (как к добродетели, так и к пороку), врачует, питает, услаждает, «музицирует» (как музыка) и «рисует» (как живопись), сохраняет память (как история), философствует, опьяняет, воспитывает и цивилизует, восславляет Бога, низводит в душу гармонию космоса, порой — как риторика — убеждает, а порой — как логика — доказывает, сохраняет память и историю, священнодействует, и т. д. Во-вторых, несвойственна поэтике и сосредоточенность на чисто словесной проблематике: столь же охотно она обсуждает «человеческое» — например, моральные и интеллектуальные качества, которыми должны обладать автор и читатель; вещный мир — например, иерархически располагая вещи в соответствии с сословиями и литературными стилями в средневековом «колесе Вергилия»; другие искусства — видя в поэзии «другую живопись» или «другую музыку» (вплоть до того, что один из ключевых постантических поэтологических трактатов, принадлежащий Августину, носит название «О музыке» и изучается в большей мере музыковедами и богословами, чем поэтологами).

Столь же невозможно трактовать поэтику и как науку об определенном роде деятельности — о словесно-художественном творчестве, поскольку, помимо процесса собственно творчества — создания произведения, она занята и другими процессами: прежде всего, конечно, многообразным воздействием поэта на слушателя/читателя, но также и поведением поэта по отношению к традиции и предшественникам (тем, что описывается как подражание, соперничество и т. п.), и возникновением и развитием поэзии, и «действиями» (если можно в этом случае так выразиться) самой поэзии по отношению к другим наукам и искусствам (которым она уподобляет себя, чьи достижения она вбирает, и т. п.).

Поэтика не дает себя четко определить и ограничить ни «по предмету» (поскольку она занята не только словом, и тем более не только художественным словом), ни «по роду деятельности» (поскольку она занята не только творчеством). Чтобы уяснить ее единство, нам следует признать, что поэтика направлена не на конкретный предмет и не на конкретный род деятельности, но на определенную «фабулу», в которой — несколько участников, несколько событий. Мы сознательно используем здесь один из главных поэтологических терминов в его первичном и

манны представления о них». Когда Жан-Жак Руссо в «Диссертации о современной музыке» (1743) пытается отстоять любезную его сердцу неравномерную темперацию и противопоставляет ее темперации равномерной как якобы-природное — искусственному, то в этом действительно проявляется «страх признать фундаментальные факты музыки (...) результатом человеческой деятельности»: ведь все температуры одинаково «искусственны» (Dahlhaus C. Die Musiktheorie im 18 und 19 Jahrhundert. Teil 1. Grundzüge einer Systematik. Darmstadt. 1984. S. 38-39). Сказанное Дальхаузом в высшей степени применимо и к доказательной технике поэтики, не только XVIII века, но и более ранней.

самом простом значении: фабула — притча, сказка; поэтика — это развернутое, многовариантное толкование «сказки о поэте», т. е. истории о том, как человек, облеченный особым даром, создает «песню», которая тем или иным образом воздействует на людей и занимает определенное место в человеческом мире — среди наук, искусств и прочих «песен». Первоначально эта фабула — и в самом деле сказка, миф: сказка о первопевцах — Орфее, Амфионе, Давиде; этот мифологический момент никогда из поэтики полностью не исчезал, миф нередко выполнял в ней роль предыстории — повествования о происхождении творчества и первопевцах. Однако «сказка о певце» для поэтологов — и архетипический сюжет, который воспроизводится всякий раз, когда совершаются акты творчества, рождения произведения, его воздействия на слушателя, его возвращения в общую стихию поэзии и человеческой культуры, где оно занимает подобающее ей место (становясь или не становясь частью канона).

Все термины и компоненты поэтики, сколь разнородными они бы ни казались, связаны воедино простым сюжетом: руководствуясь принципами поэзии как особого искусства или науки, поэт из некоего материала посредством слова создает произведение, которое воздействует на читателя, соотносящего его с образцами и определяющего его место в системе произведений — в системе родов и жанров, в каноне, традиции. Семь «персонажей» этого сюжета — 1) поэзия; 2) поэт; 3) его материя; 4) его орудие — слово; 5) произведение; 6) воздействие и его адресат — читатель/слушатель; наконец, 7) система произведений, в которую включается новосозданный текст (т. е. фактически снова поэзия, но понятая уже не как набор исходных принципов, «начал», а как совокупность иерархически организованных текстов; таким образом, наш сюжет в каком-то смысле представляет собой замкнутый круг — произведение рождается из поэзии как некой стихии и возвращается в нее уже как в систему упорядоченных каноном текстов) — являются, по сути, семью основными темами поэтики. Каждая из них вызывает вопросы, на которые поэтики и отвечают.

Вероятно, наиболее сложные вопросы связаны с понятием поэзии: каково ее происхождение, в чем состоит ее сущность, как соотносится поэзия с реальностью, какова ее роль в истории человечества, каково ее отношение к другим наукам и искусствам (теологии и философии, логике, риторике, живописи, музыке и т. п.).

Немало вопросов вызывает и поэт: какое место он должен занимать в человеческом обществе (в частности, должен ли он заниматься исключительно поэзией или совмещать ее с другими занятиями, а если да — то с какими), в чем состоят его особые способности, должен ли он обладать всесторонними знаниями (или ему достаточно знать понемногу обо всем), в чем суть творческого процесса, должен ли он быть добродетелен (вечная дилемма гения и злодейства), полагается ли ему вечная слава; наконец, какие существуют типы поэтов.

Тема материи влечет за собой в первую очередь вопрос об отборе «вещей», изображаемых поэтом: позволено ли ему изображать любые предметы, должен ли он предпочесть исторические или современные темы, частное и характерное или всеобщее; приукрашивает ли он природу или изображает ее такой, как есть; что важнее — фабула или изображение человека и т. п.

Проблематика слова как орудия поэта также в первую очередь связана с проблемой выбора слов: обсуждается вопрос об отличии поэтического языка (и поэтической лексики) от обыденной речи, разрабатывается система стилей в их соответствии предмету, формулируется принцип декорума, понятого как соответствие речей предмету: характеру и статусу персонажей, историческим реалиям и т. п.

В произведении поэтическое высказывание предстает как некий порядок; мотив порядка — главный при обсуждении этой темы: в метафорическом языке поэтики произведение предстает то как сплетенная ткань, то как некое ремесленное изделие, то как организм (в том числе и как подобие человека), здание или даже (в кулинарной метафорике) как некое кушанье; но почти всегда — как нечто упорядоченное.

Тема читателя/слушателя прежде всего сопряжена с обсуждением целей поэзии. Здесь безоговорочно доминирует восходящий к Горацию мотив союза удовольствия и пользы; однако вариации на этот несложный мотив чрезвычайно многообразны, трактовки как пользы, так и

удовольствия в разных поэтологических текстах могут сильно отличаться друг от друга. Разрабатывается тут и восходящий к риторике мотив неотвратимости воздействия поэзии, ее непреодолимой силы. В общей совокупности поэтологических текстов просматривается и типология читателя по разным признакам (аристократия, горожане, «дамы», юношество и т. п.), и дифференциация жанров по разным типам читателей.

Наконец, тема системы произведений преломляется как в синхронном аспекте (учение о жанрах и родах), так и в диахронии (представления об отношении поэта к традиции и канону).

Каждая из тем имеет свой состав: определенный и, в сущности, достаточно ограниченный набор элементов — терминов, терминоподобных метафор, относительно стабильных и повторяющихся утверждений-сентенций, которые можно было бы назвать поэтологическими топосами (например, «поэзия должна совмещать приятное с полезным»). Решение того или иного вопроса в пределах темы влечет за собой создание определенной группировки, конфигурации этих элементов: так внутри темы возникают вариации, совокупность которых образует своего рода «метаконфигурацию». Весь же набор тем с сопутствующими им вариациями — структура одновременно и устойчивая (в силу постоянства и устойчивости топосов), и вариативная (в силу весьма значительной свободы сочетаемости элементов), — предстает как своеобразная морфология поэтики.

Обратившись к каждой из намеченных выше тем, попробуем описать возникающие в их пределах поэтологические идеи — т. е., по сути, комбинации сопутствующих теме элементов.

ТЕМА 1: ПОЭЗИЯ

Здесь необходимо выделить две большие подтемы: статуса поэзии в отношении к реальности и ее места в ряду других искусств/наук.

1.1. Поэзия в отношении к реальности

Независимо от метода, которым получено поэтическое произведение (будь то подражание, выражение, суждение и т. п. — об этом мы будем говорить ниже, в связи с темой поэта и его творчества), — поэзия в поэтике рассматривается в соотношении с реальностью (даже и утверждение ее независимости от реальности «удерживает» это соотношение как подразумеваемое). Два способа соотнести поэзию с реальностью заданы суждениями Платона и Аристотеля, лежащими в основе всех дальнейших вариаций на эту тему. Суждение Платона категорично: «в словесности есть два вида: один — истинный, а другой — ложный» («Государство». 377a. Перевод А. Н. Егунова). Истина и ложь в поэзии перемешаны, так что «многое одобряя у Гомера» (там же. 383a), Платон (устами Сократа) все же объявляет его (вместе с Гесиодом) составителем «лживых сказаний» (там же. 377d). Отвлекаясь от тонкостей платоновской теории поэзии, мы можем утверждать, что в целом в своих рассуждениях о ней Платон постоянно оперирует дихотомией истины — лжи.

Если у Платона поэт обречен либо лгать, либо говорить правду, то суждения Аристотеля открывают для поэта больше перспектив: поэт «всегда неизбежно должен подражать одному из трех: или тому, как было или есть; или тому, как говорится и кажется; или тому, как должно быть»; «задача поэта — говорить не о том, что было, а о том, что могло бы быть, будучи возможно в силу вероятности или необходимости» («Поэтика». 1460b8; 1451a36. Перевод М. Л. Гаспарова). Рассматривая вопрос о «невозможном» в поэзии, Аристотель отмечает, что его «следует сводить или к тому, что лучше <действительности>, или к тому, что думают <о ней>» (1461b9), — т. е. фактически к вышеназванным вариантам: «к тому, как говорится и кажется; или тому, как должно быть».

Если Платоном предлагается простая альтернатива — поэзия либо лжет, либо говорит правду; то Аристотель дает по крайней мере четыре варианта отношения поэзии к действительности

сти: поэзия подражает реальному (существующему ныне или некогда бывшему); неким мнениям или представлениям о реальном; возможному; наконец, — должному.

Трактуя поэзию как ложь, как неистинное высказывание о реальном, Платон открывает путь бесконечным дискуссиям на тему поэтической лжи, которые в принципе могли иметь четыре решения: 1) поэзия лжет; 2) поэзия говорит правду; 3) поэзия смешивает правду и ложь; 4) поэзия и не лжет, и не говорит правду, потому что вообще ничего не утверждает. Первые три решения предполагали, что поэтические высказывания в принципе верифицируемы и в этом смысле могут быть сопоставлены с высказываниями логическими, диалектическими, философскими и т. п.; четвертое же предполагало, что поэтические высказывания неверифицируемы в принципе и, тем самым, обладают особой природой, отличной от природы как повседневного, так и научного языка.

Первые три решения имплицитно подразумевали, в частности, понимание поэзии как некой «силлогической» науки, вроде логики или диалектики: поэзия порождает некие высказывания о действительности, которые могут быть истинными или ложными. Такое понимание очень ярко проявилось в арабской поэтике: «По аль-Фараби, поэзия — последнее из пяти силлогических искусств (аподейктика, диалектика, риторика, софистика и поэтика), дающее абсолютно ложные суждения»⁵. Впрочем, представление о поэтах как о мастерах создания ложных, но убедительных силлогизмов нашло выражение уже у Аристотеля: «Гомер более других научил всех лгать» путем «ложного умозаключения» (1460a18-20); примером служит «вымышленный рассказ Одиссея Пенелопе, когда, примешав ко лжи правду, герой убеждает жену в истинности всей истории»⁶.

Радикальное отождествление поэзии с абсолютной ложью не имело в поэтике серьезного применения — хотя бы уже по той причине, что авторы поэтик в целом были настроены на апологию поэзии, а не на ее обличение. Отождествление с ложью обычно проводилось локально, в отношении тех или иных жанров или разновидностей поэзии, которые в этом случае противопоставлялись жанрам, ориентированным на истину. Такова, например, поэтология средневековых клириков, для которых современная светская поэзия (например, рыцарский роман) лжива, а духовная поэзия правдива⁷. В средневековом сознании вообще всякая поэзия могла восприниматься как ложь в противопоставлении прозе как правде: так, Генрих Брауншвейгский (Генрих Лев) приказывает составителям «Светильника» — первой немецкоязычной «суммы» (1190-е гг.) «сочинять книгу без рифм, ибо они должны писать только правду, точно так, как написано в латинских образцах»⁸. Та же мысль о неизбежности лжи в поэзии, в противовес прозе, выражена у Пьера из Бове, который в «Бестиарии» (ок. 1218) пишет следующее: «Поскольку рифмы требуют, чтобы собранные слова соединились вопреки истине (*hors de vérité*), граф [заказчик бестиария] пожелал, чтобы эта книга сочинялась без рифм...»⁹.

Другой пример — типичное для средневековой поэтики (восходящее к позднеантичным грамматикам) разграничение комедии и трагедии по линии фиктивное — историческое: сюжет первой — вымышлен, сюжет второй — правдив; это разграничение, впрочем, не мешало широкой популярности приписанного Цицерону определения комедии, подчеркивавшего ее правдивость: комедия — «подражание жизни, зеркало обычаев и образ истины (*imitatio vitae, speculum consuetudinis, imago veritatis*)»¹⁰.

Понятно, что и полное безоговорочное отождествление поэзии с истиной также было локальным, применяемым к ее определенным жанрам и разновидностям (примеры чему уже приведены выше). Магистральной же идеей для поэтики стало представление о поэзии как

⁵ Можасва А. Б. Испанская поэтика (в наст. издании). С. 200.

⁶ См. подробнее: Гринцер Н. П. Античная поэтика (в наст. издании). С. 78.

⁷ Пример см.: Махов А. Е. Немецкая поэтика (в наст. издании). С. 236.

⁸ Подробнее см.: там же. С. 239.

⁹ Цит. по: Haug W. Literaturtheorie im deutschen Mittelalter von den Anfängen bis zum Ende des 13. Jahrhunderts. Eine Einführung. Darmstadt, 1985. S. 243.

¹⁰ В статье Н. П. Гринцера (в наст. издании) указано и на существование обратной трактовки соотношения этих жанров по оппозиции правда — вымысел. С. 84.

смешении истины и лжи: это представление прослеживается с древнейших времен, многократно модифицируется и переформулируется различными эпохами на свойственном им языке.

Первоначальной модификацией этой идеи, видимо, следует признать мысль о способности поэзии убеждать в правдивости лжи, выдавать ложь за истину. Уже у Гесиода музы признаются в умении выдавать ложь за правду, а при желании рассказывать и чистую правду («Теогония», 27-28); ту же способность поэзии отмечает и Пиндар¹¹; собственно, о том же говорит и Аристотель в приведенной выше цитате о Гомере как учителе лжи. Первоначально, видимо, подразумевается, что слушатель всерьез верит поэту, а тот его всерьез обманывает. Однако уже у Горгия, возможно, впервые возникает идея, что поэзия не обманывает всерьез, но что ее реципиент поддается обману произвольно и сознательно: Горгий отмечает и приятность поэтической лжи, и разумность (даже мудрость) того, кто этой лжи поддается¹².

Мотив соединения истины и лжи, описываемого и понимаемого по-разному, фигурировал в поэтиках на протяжении многих веков, применяясь к совершенно различным ситуациям и жанрам. Например, он проявляется в поэтике трубадуров, один из которых, Серкамон, пишет: «эти трубадуры, [идя в стихах] между правдой и ложью, сводят с ума влюбленных кавалеров, женщин и женихов»¹³. Соединение истины и лжи видится трубадуру как некий средний путь (подобно тому, как поэту нередко предписывалось идти средним путем между высоким и низким стилем). Мотив (собственно, уже настоящий поэтологический топос) оказывается востребован и при теоретическом обосновании жанра романа, понимаемого как некий полуисторический-полувымышленный текст, в котором, по определению Жана Демаре де Сен-Сорлена, «правда истории» и «вымысел» «исправляют друг друга»¹⁴. Джон Драйден тот же топос применяет в описании французской трагедии: она «переплетает истину с вероятным вымыслом таким образом, что нам нравится быть обманутыми»¹⁵.

Соединение правды и лжи могло мыслиться как ограниченное уровнем одного лишь материала, предмета (соединение истинных и ложных реалий и событий, о которых идет повествование); но в поэтике широкую разработку получил и другой тип соединения правды и лжи: когда правда и ложь разводились по уровням материала и словесного выражения — так сказать, «содержания и формы». Здесь имелись две возможности: либо словесное выражение выглядит правдиво, а его содержание на самом деле лживо; либо наоборот — словесное выражение лживо, а содержание правдиво.

Первая возможность — древнейшая: поэт тут выглядит в своем роде софистом, который умеет выдавать ложь за правду (так Музы ведут себя уже у Гесиода, как говорилось выше). Правда (а вернее, «правдивость») связана с уровнем выражения, ложь — с уровнем содержания. Это представление всплывает в средневековой поэтике — например, у Исидора Севильского, который отмечает у трагиков умение превращать вымышленные сюжеты (*fabulae*) в «образ истины (*ad veritatis imaginem*)»¹⁶; также в поэтиках Ренессанса — у противников идеи правдивости поэзии: так, Лионардо Сальвиати в полемике с Торквато Тассо (1585) утверждает, что поэзия избирает себе предмет «только из ложных вещей, которые кажутся истинными»¹⁷. Однако повсеместное распространение оно получает в поэтиках XVII — XVIII веков, когда в эстетико-поэтологический обиход входят понятия обмана, иллюзии, притворства и т. п., оцениваемые как правомерный эстетический прием. Так, Андре Марешаль определяет свой роман «Хризолита, или Тайны романов» (1627) как «ложь», хорошо укрытую «в одежды правды»; Жан-Франсуа Мармонтель во «Французской поэтике» (1763) рассматривает «правдоподобие» как способ притворства (*manière de feindre*)¹⁸. Немецкая поэтика (Герстенберг, Клопшток, Гердер) разрабатывают

¹¹ См.: Гринцер Н. П. Античная поэтика (в наст. издании). С. 74 и далее.

¹² Там же. С. 76.

¹³ Цит. по: Пахсарьян Н. Т. Трубадуры поэтика (в наст. издании). С. 428.

¹⁴ Цит. по: Пахсарьян Н. Т. Роман: теория жанра во французской поэтике (в наст. издании). С. 403.

¹⁵ Цит. по: Цурганова Е. А. Английская поэтика (в наст. издании). С. 293.

¹⁶ См.: Можасва А. Б. Испанская поэтика (в наст. издании). С. 193.

¹⁷ Цит. по: Лозинская Е. В. Итальянская поэтика (в наст. издании). С. 160.

¹⁸ См.: Пахсарьян Н. Т. Статьи в наст. издании: Роман. С. 402; Правдоподобие. С. 388.

понятия иллюзии, обмана, которым гений придает такую убедительность, что читатель не может этому обману противиться¹⁹. Кульминацию эта тенденция «возвышения обмана» находит, видимо, у Шиллера, определившего идиллию — главный жанр «сентиментальной поэзии» — как «прекрасный, возвышающий обман»²⁰.

Иную историю имели представления об обратном соотношении истины и лжи (уровень выражения — лжив; содержание — истинно). Они предполагают понимание поэзии как иносказания и восходят к античным (стоическим и неоплатоническим) аллегорическим толкованиям Гомера, которые находили в его поэмах фигуральный смысл, скрытый под буквальным смыслом. В сочетании с представлением о «лживости» Гомера, о которой много писали уже в античности (в частности, Платон и Аристотель), теория поэзии как иносказания не могла не навести на мысль о «лживости» как свойстве буквального смысла (и, соответственно, об истинности как свойстве смысла фигурального). Апология лживого повествования как покрова, скрывающего истинный смысл, была подробно разработана Макробием (нач. V в.) в комментарии на цicerоновский «Сон Сципиона»: его утверждение, что «истина» может излагаться «посредством измышленного и ложного», оказала глубокое влияние на Средневековье²¹, разработавшее учение о поэтическом тексте как иносказании и соответствующую метафорическую терминологию: лживая поверхность текста называлась покровом или «скорлупой», скрытая в нем истина (философская или религиозная) — «ядром».

Различие между двумя вышеописанными соотношениями лжи и истины по принадлежности к плану выражения или плану содержания легко увидеть на двух примерах: если Андре Марешаль в цитированном выше тексте определяет свой роман как «ложь», укрытую «в одежды правды», то средневековый автор — Томазин Церклерский (1215/16) — свое стихотворное повествование определяет как «моральное наставление и истину, но истина облечена в ложь»²².

Древняя поэтологическая метафора покрова — а вместе с ней и представление о двуслойности произведения, скрывающего «истину» под лживым «вымыслом», — будет в полной мере отвернута, пожалуй, лишь классицизмом, вместе с прочими темнотами и двусмысленностями, противоречащими критерию ясности. Е. В. Лозинская считает, что «впервые способность поэзии выражать истину под покровом вымысла получает отчетливо отрицательную оценку» у Джован Марио Крешимбени, на рубеже XVII-XVIII веков²³. После этой критики мотив поэзии как лжи, скрывающей правду, продолжает жить уже в сниженном виде — например, у Пушкина, понявшего его как принадлежность фольклорной сказочной поэтики: «сказка ложь, да в ней намек, добрым молодцам урок».

Как уже отмечено выше, едва ли не древнейшее понимание соединения истины и лжи проявилось в утверждении «поэзия излагает ложь правдиво». Вероятно, именно отсюда возникает одна из главных категорий поэтики, которая едва ли когда-либо переставала обсуждаться, — правдоподобие. С введением этого понятия первоначальная платоновская диада истины — лжи превращается в триаду: истинное — ложное — правдоподобное. Первое отмечаемое в статьях настоящей книги появление этой триады — цитируемое Н. П. Гринцером свидетельство Секста Эмпирика («Против ученых») о том, что Асклепиад из Мирлеи отличал три вида поэтического предмета: правду (соответствующую реальности), ложь (состоящую в «вымыслах и мифах») и «как бы правду» (правдоподобный вымысел, характерный, например, для комедии и мима). Эта триада впоследствии в греческих терминах обозначалась как *historia-plasma-mūthos*²⁴, а в латинских — как *historia-argumentum-fabula*. Латинской триаде, разработанной в двух античных риторических трактатах (Цицерон. «О нахождении». 1:19:27; «Риторика к Гереннию». 1:12), было суждено сыграть огромную роль в средневековой поэтике, которая нашла в ней одну из схем

¹⁹ См.: Махов А. Е. Немецкая поэтика (в наст. издании). С. 272 и далее.

²⁰ Там же. С. 283.

²¹ См.: Махов А. Е. Средневековая латинская поэтика (в наст. издании). С. 97.

²² См.: Махов А. Е. Немецкая поэтика (в наст. издании). С. 237.

²³ Лозинская Е. В. Итальянская поэтика (в наст. издании). С. 172.

²⁴ См.: Гринцер Н. П. Античная поэтика (в наст. издании). С. 84.

первичного разделения словесности и нередко выводила из нее классификацию жанров²⁵. Триада исходит из отношения предмета повествования (вещи — *res*) к реальности. Предмет может быть истинным (*gestae res*), правдоподобным (*veri similes res*), измышленным (*fictae res*); при этом истинный предмет всегда правдоподобен (поэтологический топос «правда не всегда правдоподобна» в эту эпоху еще не получил распространения); а измышленный может быть и правдоподобным, и неправдоподобным. Данные три качества, с учетом ограничений на их сочетаемость, дают три типа повествований по их отношению к реальности: *historia* истинна и правдоподобна (творения античных историков); *argumentum* фиктивен, но правдоподобен (комедия и т. п.); *fabula* фиктивна и неправдоподобна (басни, мифы).

С закатом Средневековья триада выходит из употребления, фактически распадается. Тексты, относимые к категории *historia*, все чаще и последовательней выводятся из области поэтологического рассмотрения: род *historia* подпадает под ведение науки историографии, которая обособляется от того, что мы назвали бы «художественной словесностью». Триаду *historia-argumentum-fabula* фактически заменяют понятия правды (понимаемой уже не как документальная правда истории, но скорее как некая универсальная и обобщенная «правда жизни»), правдоподобного и чудесного, соотношение которых то и дело вызывает дискуссии. То правда предпочитается правдоподобию (как, например, у П. Корнеля²⁶), то (и, видимо, гораздо чаще) правдоподобие предпочитается правде. Последнее предпочтение в XVIII в. нашло афористичное выражение в сентенции Мармонтеля: «Правда — ничто, а правдоподобие — все»²⁷. Однако само по себе четкое противопоставление правдоподобия и правды мы встречаем уже в VII в., в «Этимологиях» Исидора Севильского: последняя является предметом науки (*disciplina*), а первое (*verisimile et opinabile*, «правдоподобное и воображаемое») — предметом искусства (*ars*)²⁸.

Правдоподобие может выступать и как ограничитель фантазии и вымысла поэта (как у Ф. Робортелло, считавшего, что «правдоподобие способно трогать и убеждать постольку, поскольку оно соприкасается с правдой»²⁹, или у Л. Вивеса, полагающего, что «в представлении и украшениях Правды» должно быть «правдоподобие, сообразность и достоинство»³⁰), и как расширитель «правды», реальности, потребность в котором вызвана отчасти осознанием того, что «правда не всегда правдоподобна» и потому не всегда может быть материалом искусства (статьи Н. Т. Пахсарьян в нашем издании показывают, что мотив «неправдоподобия правды» настойчиво звучит у французских теоретиков XVII в. — Буало, Сюдери, Дю Плезира³¹).

Идея правдоподобия вызывала вопросы, которые не могли найти решения в рамках «простой» антиномии истины — лжи, восходящей к Платону. Как может быть правдоподобным чудесное, фантастическое? Если правда не служит критерием правдоподобия, то в чем его критерии, где его границы? Может ли быть предметом искусства неправдоподобное? и т. п. Для решения этих и подобных вопросов поэтологи прибегали к возможностям, которые открывало более гибкое (в сравнении с платоновским) аристотелевское определение отношения поэзии к реальности. Напомним, что, по Аристотелю, поэт подражает не только тому, что «было или есть», но и «тому, как говорится и кажется; или тому, как должно быть», или, наконец, возможному. Для поэтики большое значение имела переформулировка этих тезисов в авторитетнейшей «Поэтике» (1561) Юлия Цезаря Скалигера: поэзия «воспроизводит словами не только те вещи, которые существуют, но изображает и несуществующие вещи так, как будто они существуют, и такими, какими они либо могут либо должны быть (*non solum redderet vocibus res ipsas quae essent, verumetiam quae non essent, quasi essent, et quo modo esse vel possent vel deberent,*

²⁵ См. о ее значении для средневековой поэтики: Mehtonen P. Old concepts and new poetics. *Historia, argumentum, and fabula in the twelfth- and early thirteenth-century latin poetics of fiction* (dissertation). Societas Scientiarum Fennica, 1996 (=Commentationes Humanarum Litterarum 108).

²⁶ Пахсарьян Н. Т. Три единства (в наст. издании). С. 421.

²⁷ См.: Пахсарьян Н. Т. Правдоподобие (в наст. издании). С. 388.

²⁸ См.: Можасва А. Б. Испанская поэтика (в наст. издании). С. 193.

²⁹ Цит. по: Лозинская Е. В. Итальянская поэтика (в наст. издании). С. 136.

³⁰ Можасва А. Б. Испанская поэтика (в наст. издании). С. 219.

³¹ Пахсарьян Н. Т. Правдоподобие. С. 388; Она же. Роман. С. 404, 406.

repraesentaret)» («Поэтика». I:1). Скалигер, как видим, устраняет противоречие Аристотеля, который в одном месте допускает (1460b8), а в другом отрицает (1451a36) изображение «того, что было»; у Скалигера изображение реального уверенно допускается.

Суммируя аристотелевские и скалигеровскую формулировки, мы получаем по крайней мере четыре идеи: 1) изображение несуществующего — нечто нормальное для поэзии и не может быть расценено как «ложь» — тем самым дискуссия о лживости поэзии в рамках этой «аристотелевско-скалигеровской» линии теряет почву; 2) поэзия может изображать вещи опосредованно — какими они предстают во мнениях и представлениях людей; 3) поэзия может изображать должное; 4) поэзия может изображать вероятное, возможное.

Первый пункт снимает вопрос о лживости поэзии, в то время как три остальных задают векторы поэтического вымысла, разные направления отхода от реальности. Во втором положении обычно находили оправдание изображению мифологических реалий, которые фантастичны, но при этом должны соответствовать сложившемуся мнению (аристотелевское «как говорится») — при этом имелось в виду в первую очередь авторитетное мнение древних. Такой ход мысли заметен в анонимном введении к Горацию (XII в.), где отмечено, что «художник должен подражать природе вещей как она предстает в реальности или во мнении людей (*debet imitari naturam rerum vel in veritate vel ita ut est in opinione hominum*)». Можно изображать кентавра, «хотя он никогда и не существовал», поскольку он, тем не менее, «существует в предании людей»; однако нельзя «приставить человеческую голову к шее осла или к груди льва или к другим частям, ибо такой комбинации не соответствует никакое общее человеческое представление. Так и поэт, хотя он и вводит фантастическое (*fictionis*), но не должен при этом отступать от общего представления (*dissentire ab hominum opinione*)»³².

Анонимный комментатор «Поэтического искусства» не знаком, конечно, с Аристотелем и имеет в виду, скорее всего, горациевский совет «следовать молве (*famae sequere*)» (119); однако в общем контексте развития поэтологической топики его построение лежит на линии, заданной аристотелевским разграничением «как существует — как говорится». В поэтике Ренессанса сохраняется значение этого топоса — «изображать то, что существовало во мнении древних». По мнению Ронсара, поэт должен запечатлевать вещи «которые есть, которые могли бы быть или которые древние считали вероятными»³³. Тогда же, в эпоху Ренессанса, мотив «изображать существующее во мнении» всплывает, в модифицированном виде, при обсуждении проблемы «удивительного» и связанной с ней необходимостью как-то примирить удивительное с принципом правдоподобия: как показывает экскурс Е. В. Лозинской, «обоснование фантастического чудесного было связано с предшествующей традицией или народными верованиями»³⁴. Иначе говоря, правдоподобие удивительного обосновывалось тем, что оно легитимировано либо поэтической традицией, либо верой (т. е., по сути «мнениями») людей.

Позднее вопрос об изображении фантастического переносится в иную, психологическую плоскость: разрешением на такое изображение служит уже не «мнение древних» и не «верования» современников, но психологическая способность человека поверить в вымысел. По мнению Иоганна Якоба Брейтингера («Критическая поэтика», 1740), поэт должен учитывать противоречие, заложенное в самой человеческой природе (с одной стороны, «человека трогает лишь то, во что он верит», с другой — «человек изумляется лишь тому, что считает исключительным»), и создать такой вымысел, который был бы одновременно удивителен и правдоподобен («придать удивительному краски истины, а правдоподобное облечь в краски удивительного»³⁵). Правдоподобие у Брейтингера уже никак не связано ни с реальностью, ни с «традицией древних»: оно трактовано как эффект, возникающий на коммуникативной линии автор — читатель, и определяется способностью автора создать такой вымысел, в который читатель не сможет не поверить.

³² Подробнее см.: Махов А. Е. Средневековая латинская поэтика (в наст. издании). С. 97.

³³ Паксарьян Н. Т. Французская поэтика (в наст. издании). С. 183.

³⁴ Лозинская Е. В. Удивительно (в наст. издании). С. 434.

³⁵ Махов А. Е. Немецкая поэтика (в наст. издании). С. 262.

Немаловажное значение для поэтики имели и наши третий и четвертый пункты — об изображении должного и возможного. Мысль об изображении должного в поэтологии разных эпох претворялась по-разному, модифицируясь в соответствии с установками и предпочтениями данной эпохи. Для Средневековья «должное» задается конкретным примером (*exemplum* — важнейшее понятие эпохи): «Всякое стихотворение дает примеры силы и малодушия», — говорится в анонимном «Введении в теологию» (XII в.)³⁶; пример — это инструкция, как должно действовать в той или иной ситуации. Для позднеренессансных и барочных поэтологов должное содержится уже не в конкретном единичном «примере», но в идеальном обобщении, полученном из многих конкретных «образцов». Такая трактовка, возможно, утверждается не без влияния Скалигера, который считал, что поэты соревнуются с природой, «переноса [лучшие черты] из многих [ее творений] в свое единственное произведение (*ex multis in unum opus suum transferunt*)» (III:25) и тем самым получая идеальный образ, превосходящий природу. В этом духе понимает долженствование, например, Джованни Фабрини, автор комментария к Горацию (1566): если поэт хочет описать «обязанности государя», он не должен изображать одного конкретного государя («ибо нет настолько добродетельного государя, который не имел бы недостатков»), но должен представить «идею истинного государя (*idea del vero principe*)» и написать, «каким должен быть государь»³⁷. Так идея обобщения торжествует над средневековой идеей примера.

Далее идея долженствования соединяется с идеей правдоподобия, которое, как мы уже видели, «совершеннее» реальности в силу своей свободы от частных и случайностей. Выстраивается линия «должное — правдоподобное — универсальное» (мотив «универсального» вводит в поэтику Аристотель, противопоставляя поэзию, которая «больше говорит об общем», истории, говорящей «о единичном». — «Поэтика». 1451b5). Такая комбинация типична, например, для поэтики классицизма — пример находим у Рене Рапена в «Размышлениях о “Поэтике” Аристотеля» (1674): «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 правдоподобии и в универсальных свойствах вещей...»³⁸.

Топос «изображения должного» используется для поэтологического обоснования конкретных жанров — причем совершенно разных: например, романов (они «описывают действия не такими, какими они являются, а такими, какими они должны быть» — Ф. М. де Буаробер, 1629 г.³⁹) и пасторали (ее автор должен рисовать мифопоэтических пастухов, «какими они должны быть» — Александр Поуп, 1704 г.⁴⁰).

К концу охваченной в настоящей книге эпохи — т. е. к концу XVIII века — место должного занимает понятие идеального; однако и у главного адепта идеализации как метода поэтического творчества, Фридриха Шиллера, сохраняются следы устоявшейся поэтологической топики. Когда Шиллер предписывает поэту «освободить всё, что есть превосходного в его предмете ... , от грубых или по крайней мере чужеродных примесей, собрать в одном предмете лучи совершенства, рассеянные во многих предметах, подчинить гармонии целого отдельные нарушающие меру черты, поднять индивидуальное и локальное до всеобщего» («О стихотворениях Бюргера», 1791), — то это не может не напомнить нам вышецитированное предписание Скалигера «собирать в одном произведении из многого», чтобы тем самым преодолеть несовершенство единичного.

Мотив должного оживает и в шиллеровском различении действительного (*wirkliche*) и истинного (*wahre*): лишь истинное (но не «действительная природа») «предполагает внутреннюю необходимость бытия» («О наивной и сентиментальной поэзии», 1795)⁴¹.

³⁶ Махов А. Е. Средневековая латинская поэтика (в наст. издании). С. 88.

³⁷ Цит. по: Weinberg V. A history of literary criticism in the Italian Renaissance. 2 vol. Chicago, 1961. Vol. 1. P. 181. (далее: Weinberg:1961).

³⁸ Цит. по: Пахсарьян Н. Т. Правдоподобие (в наст. издании). С. 387.

³⁹ Цит. по: Пахсарьян Н. Т. Роман (в наст. издании). С. 403.

⁴⁰ Цит. по: Пахсарьян Н. Т. Пастораль (в наст. издании). С. 367.

⁴¹ Подробнее см. Махов А. Е. Немская поэтика (в наст. издании). С. 280 и далее.

то в русле вышеописанных аристотелевско-скалигеровских модусов отношения поэта к реальности он склоняется к одному из традиционных решений: поэт говорит о том, что «должно быть».

Представление о речи поэта как находящейся «как бы в серой зоне между правдой и ложью»⁴⁸ всплывает и позднее — например, у Сфорца Паллавичино (1644), который определяет «рассказы» поэта как «чистые восприятия, и истиной не украшенные, и лживости лишённые (pure apprehensioni siccome di verità non sono adornate, così di falsità sono esenti)»⁴⁹.

1.2. Поэтика/поэзия в отношении к другим искусствам/наукам

Мы уже отмечали, что для поэтики в целом не характерно представление о поэтическом произведении как некоем автономном «эстетическом» феномене, отличающемся от прочих типов словесной продукции каким-либо особым собственным свойством. Типичным было мнение, что поэтическое произведение содержит некие религиозные или моральные истины (и в этом смысле оно — часть религии или моральной философии), которые преподнесены в иносказательном, «украшенном» виде (и в этом смысле — поскольку поэт использует риторические фигуры и тропы — поэзия относится к риторике). Казалось бы, поэтическую специфику может определять хотя бы версификация, стихотворная форма (так, в частности, обстояло дело для Скалигера⁵⁰ и Франческо Патрици⁵¹): но, во-первых, большинство теоретиков полагало, что «метры и ритмы» для поэзии необязательны и, следовательно, не составляют ее сущности, а во-вторых, сами «ритмы и метры» подлежали ведению не только поэтики, но и, например, музыки или грамматики.

Своеобразие поэтического произведения, его отличие от прочих словесных текстов заключалось не в каком-то одном свойстве (некой «поэтичности», «художественности» и т. п.), но в комбинации свойств, ни одно из которых не было исключительной принадлежностью поэзии. В поэзии не было ничего «своего», она вся состояла из элементов, заимствованных из «другого», — однако эти элементы в ней образовывали неповторимую конфигурацию, которая и определяла специфику поэзии. То же самое можно сказать и о поэтике как науке: она заимствовала у многих иных наук, но от каждой из них чем-то и отличалась. Именно этим обусловлена удивительная вариативность в причислении поэзии/поэтики в качестве «раздела» к той или иной науке в различных классификациях наук (у тех теоретиков, которые не отводили ей собственного места — ведь поэзия/поэтика не входила ни в состав семи свободных искусств, ни в другие расхожие классификации)⁵². Поэзию причисляли к риторике и грамматике, но также и к музыке (вплоть до Эсташа Дешана, видевшего в поэзии «другую музыку»), к логике (по разным основаниям: поскольку она пользуется особыми силлогизмами — так у аль-Фараби⁵³; поскольку она, как и логика, использует примеры, — так у Якопо Забареллы, в трактате «De natura logicae», 1578⁵⁴), к моральной философии, рациональной философии, политике, даже медицине (поэзия — «другая медицина» — не тела, но души, — у Шипионе Аммирато⁵⁵) и т. д.

При объединении поэзии/поэтики в группу с другими «родственными» науками наиболее типичным было ее ассоциирование со «словесными» науками тривия (с присовокуплением истории). Анджело Полициано («Панэпистемон», 1491) выстраивает ряд: грамматика, история, диалектика, риторика, поэтика; они различаются по функции: первая судит (*iudicat*), вторая повествует (*narrat*), третья доказывает (*demonstrat*), четвертая убеждает (*suadet*), пятая услаждает (*oblectat*)⁵⁶. Однако нередко поэзия ассоциировалась и с практическими, «низшими» науками:

⁴⁸ Лозинская Е. В. Итальянская поэтика (в наст. издании). С. 169.

⁴⁹ Итальянский текст цитируется по: Лозинская Е. В. Итальянская поэтика (в наст. издании). С. 169.

⁵⁰ Так считает Б. Вейнберг, приходящий к выводу, что у Скалигера «поэзия не имеет никаких собственных принципов, кроме чисто про-содических». — Weinberg B. Scaliger versus Aristotle on Poetics // *Modern Philology*. 1942. Vol. 39. N 4 (May). P. 357.

⁵¹ Лозинская Е. В. Итальянская поэтика (в наст. издании). С. 150.

⁵² См. подробнее: Махов А. Е. Средневековая латинская поэтика (в наст. издании); раздел Место поэзии среди других искусств.

⁵³ См.: Можасва А. Б. Испанская поэтика (в наст. издании). С. 205.

⁵⁴ Weinberg:1961. Vol. 1. P. 22.

⁵⁵ Il Dedalione ovvero del poeta dialogo (1560) // Цит. по: Weinberg:1961. Vol. 1. P. 17.

⁵⁶ Цит. по: Weinberg:1961. Vol. 1. P. 3.

так, в средневековых текстах она порой сопоставляется с механикой (трактуясь, видимо, в соответствии с этимологией своего названия, как некое «делание»). С точки зрения ценностной иерархии место поэзии в ряду других наук могло осмысляться и как низшее (например, в томистской системе⁵⁷), и как высшее (о чем пойдет речь ниже).

Как видим, единого решения по вопросу места поэзии/поэтики в ряду других искусств/наук не было: тема развивалась во множестве вариаций, обыгрывающих и сходство поэзии с тему или иными науками, и ее отличие от них.

С риторикой (откуда поэтика заимствовала, своеобразно претворив, очень многое: учения о дихотомии «слов и вещей», о стадиях риторического процесса, об обязанностях оратора — «docere, delectare, movere», не говоря уже о системе фигур и тропов) поэзию сближает украшенность, фигуративность речи; различие же определяется целью речи: согласно глоссе XI–XII вв. к Цицерону и «Риторике к Гереннию», поэты говорят «не для убеждения, как если бы они хотели чтобы верили их вымыслам, но для услаждения»⁵⁸. Представление о том, что поэзия, в отличие от риторики, не должна убеждать, было весьма устойчивым; однако функция убеждения могла противопоставляться разным поэтическим функциям — услаждению, как в вышеприведенном примере; «созданию в воображении слушателя подобия, образа реального предмета», как в арабской поэтике аль-Фараби⁵⁹; подражанию, как в поэтике Ронсара⁶⁰. Наконец, различие могло проводиться и по целям оратора и поэта: так, для Джованни Понтано (1499) различие между ритором и поэтом состоит в том, что «оратор добивается победы, а поэт ищет вечной славы»⁶¹.

Если с риторикой поэзия была связана главным образом в плане выражения, «формы» (ибо риторика давала поэзии фигуративный язык и приемы построения текста), то в плане содержания поэзия у разных теоретиков отождествлялась с теологией, моральной философией, политикой и т. п. Средневековье видело в поэзии завуалированное выражение богословских истин — эта идея воспринимается и гуманистами, удерживается у более поздних теоретиков: поэзия — вторая теология (у Альбертино Муссато⁶²), скрытая теология (у Мартина Опица⁶³). Не реже встречается и отождествление поэзии с философией, прежде всего моральной: поэзия — «часть моральной философии (*filosofia morale*) и ее единственная цель — направить нас на путь, который может привести к счастью» (Орацио Каппони, «Ответ ... Беллизарио Булгарини», 1577); «Поэзия — не что иное, как первая философия (*prima filosofia*), которая, как некая скрытая наставница жизни (*quasi occulta maestra della vita*), под поэтическим покровом дает нам образы культурной и похвальной жизни» (Джамбаттиста Джиральди Чинцио, письмо к Бернардо Тассо, 1557)⁶⁴.

Серьезные сомнения в способности поэзии адекватно выражать философские и прочие «научные» истины начались, видимо, в эпоху Ренессанса (в частности, в дискуссиях о «Комедии» Данте, которую некоторые находили слишком перегруженной философией и теологией⁶⁵) — не без влияния того места из Аристотеля, где он утверждает, что «между Гомером и Эмпедоклом ничего нет общего, кроме метра, и поэтому одного по справедливости можно назвать поэтом, а другого скорее уж природоведом, чем поэтом» («Поэтика». 1447b15). Однако идея поэзии как оболочки для философских истин проявляет значительную устойчивость, о чем, например, свидетельствует в начале XVIII в. формула итальянца Лодовико Муратори о поэзии как «дочери и служанке моральной философии»⁶⁶, или же трактат испанца Игнасио де Лусана, который в 1737 г. продолжает отождествлять цели поэзии с целями все той же моральной фило-

⁵⁷ См. об этом: Лозинская Е. В. Итальянская поэтика (в наст. издании). С. 113.

⁵⁸ См.: Махов А. Е. Средневековая латинская поэтика (в наст. издании). С. 91.

⁵⁹ См.: Можасва А. Б. Испанская поэтика (в наст. издании). С. 204.

⁶⁰ См.: Пахсарьян Н. Т. Французская поэтика (в наст. издании). С. 183.

⁶¹ Цит. по: Лозинская Е. В. Итальянская поэтика (в наст. издании). С. 130.

⁶² Там же. С. 116.

⁶³ Махов А. Е. Немецкая поэтика (в наст. издании). С. 241.

⁶⁴ Цит. по: Weinberg:1961. Vol. 1. P. 140.

⁶⁵ См. раздел об этих дискуссиях в статье Е. В. Лозинской. Итальянская поэтика (в наст. издании).

⁶⁶ Цит. по: Лозинская Е. В. Итальянская поэтика (в наст. издании). С. 171.

софии⁶⁷.

Поэзию, как видим, называют то «первой» философией (теологией), то — «второй»: в первом случае подчеркивается ее историческое первенство по отношению к собственно философии (теологии). Представление о поэтах как первых мудрецах (философах, теологах и т. п.) — общее место гуманистической поэтики: можно привести, например, мнение немецкого полигистора Кристофора Милея (собственно, Мюллера), который в труде «*De scribenda universitatis rerum historia*» (1551) находит в поэзии древнейший и общий почти всем народам способ философствования, называет поэтов «древнейшим родом мудрецов», а поэзию древних определяет как *sapientia* в метрическом облачении, которая содержит «семена всех учений»⁶⁸.

Различие между поэзией и вышеперечисленными науками состоит как в способе выражения (фигуративный язык, использование стиха — впрочем, то и другое находили и в философии, и тем более в религиозных текстах: уже Беда Достопочтенный находит в Священном Писании все многообразие фигур и тропов), так и в методе воздействия на читателя: поэзия — в отличие от философии и пр. — преподносит полезное в приятной форме. Это различие ясно выражено у Скалигера: считая поэтику частью политики (*politia*), он отмечал, что если последняя преподносит «предписанное законами» в увещеваниях (*suasiones*), то поэтические произведения служат утверждению государства (*ad institutionem civitatis*) посредством всяких «приятностей (*amoenitatus*)» («Поэтика». VII:ii:347)⁶⁹. Подобное различие (сходное с различием поэзии и риторики по линии услаждения — убеждения) позволяло некоторым теоретикам ставить поэзию выше соответствующих наук — например, выше «моральной и гражданской философии», поскольку то, что последние достигают «посредством законов, кар, наказаний», поэзия достигает «с величайшим услаждением и отдохновением души (*con sommo godimento et ricreation d'animi*)» (Джазон Денорес, «Поэтика...», 1588)⁷⁰.

XVIII столетие постепенно проникалось все большим скепсисом в отношении дидактических функций поэзии, использования ее как сосуда для тех или иных истин. Гердер проводит резкую границу между языком философии (соответствующим старости языка) и языком поэзии (языком молодости человечества), и хотя эта грань относится лишь к языку, она все же проблематизирует старый топос *poeta philosophus*: поэт не может быть философом (в современном смысле слова) хотя бы потому, что языки поэзии и философии — разные до враждебности.

Если в отношении к истинам моральным, философским, религиозным, политическим поэзия исключительно часто воспринималась лишь как фигуральный «покров», ничего не меняющий в сути самих идей, то с историей дело обстояло сложнее: поэзия, конечно, могла иметь дело с историческим материалом — но, как правило, предполагалось, что она не только облакает его в свою форму, но и меняет нечто в самом его содержании.

Сама по себе историческая функция «поддержания памяти» приписывалась поэзии с античных времен⁷¹. Разделение функций поэта и историка впервые, видимо, дал Аристотель: «Ибо историк и поэт различаются не тем, что один пишет стихами, а другой прозой..., — нет, различаются они тем, что один говорит о том, что было, а другой о том, что могло бы быть... Поэзия больше говорит об общем, история — о единичном» («Поэтика». 1451b1-7). Первое различие (было — могло бы быть) нельзя признать особенно продуктивным и убедительным, поскольку ниже сам Аристотель противоречит ему, утверждая, что поэт может подражать тому, «как было или есть» (1461b9); второе же различие имело развитие — но лишь после начала серьезного осмысления «Поэтики» в XVI веке (например, у Пьетро Веттори⁷², но также и у других толкователей Аристотеля). Впрочем, это не помешало Лодовико Кастельветро (в 1570) едва ли не в противовес Аристотелю тесно сблизить историю и поэзию, предписав поэтам «следовать истории и

⁶⁷ См.: Можасва А. Б. Испанская поэтика (в наст. издании). С. 234.

⁶⁸ Махов А. Е. Немецкая поэтика (в наст. издании). С. 240.

⁶⁹ Цит. по: Weinberg B. Scaliger versus Aristotle on Poetics // *Modern Philology*. 1942. Vol. 39. N 4 (May). P. 353.

⁷⁰ Цит. по: Weinberg:1961. Vol. 1. P. 27.

⁷¹ Подробнее см. Гринцер Н. П. Античная поэтика (в наст. издании). С. 74.

⁷² См. Лозинская Е. В. Итальянская поэтика (в наст. издании). С. 137.

правде»⁷³.

Средние века развивали противопоставление исторического и «художественного» начал на основе других категорий. Для этой эпохи принципиально важным стало данное в т. н. «Карловых книгах» (составленных при дворе Карла Великого около 790) определение двух функций образа (*imago*): *memoria rerum gestarum* и *ornamentum*, т. е. память о свершившихся деяниях и украшение. Хотя «Карловы книги» имели в виду прежде всего визуальный образ, но, тем не менее, в отношении словесности это четкое разведение «памяти» и «украшения» способствовало столь же четкому различению двух уровней текста (или двух типов текста): исторического (ориентированного на прагматическую цель сохранения памяти о событии) и фигуративного (ориентированного на «услаждение»). Итак, концепция «образа», изложенная в «Карловых книгах», не могла не оказать влияния на общие представления Средних Веков о соотношении истории и поэзии. Хотя средневековая поэтика порой и рассматривала *historia* как определенный литературный «род» — чисто историческое повествование, даже в стихотворной форме, все же весьма часто исключалось из области «поэзии». Отсюда, в частности, настороженное отношение к Лукану как поэту: его либо исключают из их числа, поскольку «он сочинял истории, а не поэмы» (Исидор Севильский. «Этимологии». *Lib. VIII. Cap. 7*), либо рассматривают его одновременно как историка (по материалу) и как «поета» (с точки зрения его словесной техники)⁷⁴.

Подозрительное отношение к историческому материалу как не слишком подходящему для «истинной поэзии» сохраняется и у некоторых более поздних поэтологов: так, Спероне Сперони в «Диалоге о Вергилии» (1596) отдает предпочтение «Буколикам» как «несомненному примеру поэтического подражания» перед «Энеидой», которая, для Сперони, «как ни странно, не является совершенным образцом поэзии по причине историчности ее основной фабулы»⁷⁵.

Итак, поэзия, конечно же, отличается от истории украшенностью, фигуративностью речи (как, впрочем, и от философии, и от политики и т. п.) — но не только этим. Помимо аристотелевского противопоставления истории и поэзии «по предмету» (единичное — общее) распространенным было и противопоставление по отношению к реальности. Согласно авторитетному мнению Скалигера, история сообщает «точную истину (*certa verum*)», при этом «сплетая более простую речь (*simpliciora texens orationem*)», поэзия же «либо добавляет вымыслы к истинному, либо подражает истинному посредством вымыслов, и с гораздо большим великолепием (*aut addit ficta veris, aut fictis vera imitatur, maiore sane apparatus*)» («Поэтика». I:1). Истории соответствует правда, поэзии — смешение правды с вымыслами (при этом, как мы уже отмечали выше, те или иные жанры могли восприниматься как более правдивые и «историчные» по сравнению с прочими).

Существовали и другие параметры, по которым поэзия противопоставлялась истории. Бернард Вайнберг в своей книге об итальянской поэтике Ренессанса сводит эти параметры в таблице (обобщающей множество итальянских поэтологических текстов), из которой видно, что принципу подражания в поэзии противопоставлялся принцип повествования в истории, изображению единичного поступка — изображение множества поступков; всеобщему и универсальному — частное; событиям должным, возможным, правдоподобным и т. п. (т. е. тем модусам изображения реального, о которых говорилось выше) — реальные события; повествованию взволнованному и пристрастному — повествование спокойное и беспристрастное; искусственному порядку в изложении событий (т. е. нарушающему их фактическую последовательность) — порядок естественный, и т. п. Отмечались, впрочем, и «сходства» поэзии и истории: обе стремятся сочетать поучение с удовольствием, осуждают порок и восхваляют добродетель, и т. п.⁷⁶

Сопоставление поэзии и истории вообще становится едва ли не обязательным компонентом общего поэтологического дискурса. Примером может послужить Мартин Опиц, который на

⁷³ См. об этом: там же. С. 138.

⁷⁴ См.: Mchtonen P. Old concepts and new poetics. *Historia, argumentum, and fabula in the twelfth- and early thirteenth-century latin poetics of fiction* (dissertation). Societas Scientiarum Fennica, 1996. P. 19.

Лозинская Е. В. Итальянская поэтика (в наст. издании). С. 147.

⁷⁶ Weinberg:1961. Vol. 1. P. 41.

первый план выносит тему свободы поэта: историку позволено меньше, чем поэту, который имеет право на «выбор» и «выкидывает многое, что не подходит для него»; с другой стороны, он имеет право добавлять «и помещает многое, что сюда может относиться, но при этом ново и неожиданно, он смешивает всевозможные фабулы, истории, военные искусства, битвы, советы, бури, непогоды и все прочее, что необходимо, чтобы возбудить в душах изумление»⁷⁷. Изумление (*verwunderung* — перевод латинского *admiratio*⁷⁸), а совсем не историческая истина, оказывается в этом рассуждении конечной целью поэта.

Дихотомия истории — поэзии порой размывалась в более сложных построениях. Любопытную классификацию повествовательных форм, состоящую из четырех разновидностей, дает анонимный итальянский трактат «Диалог об истории» (ок. 1560-65): *roema* — рассказ о единичном действии одного человека; *historia* — рассказ о единичном действии многих людей; *vita* — рассказ о многих речениях и деяниях одного человека; *sermone* — рассказ о многих и разнообразных деяниях многих людей⁷⁹. *Roema* противопоставлена тут *historia* по единственному признаку: единый герой — множество героев.

Противопоставление истории и поэзии проходит через всю историю поэтики и каждой эпохой формулируется заново, на свойственном ей языке: так, на смену вышеупомянутой категориальной паре франкских «Карловых книг» «*memoria* — *ornamentum*» приходят ренессансные формулировки, исходящие из противопоставления истины и вымысла; далее, у Фрэнсиса Бэкона, история и поэзия связываются с определенными человеческими способностями: «История соответствует памяти, поэзия — воображению, философия — рассудку»⁸⁰.

История, «историческое» определялись не только содержательно, «по предмету» (описание значимых событий прошлого), но и как особый модус литературного письма — как бы документализированный, ориентированный не на украшение, но на «простое» изложение некоей цепочки событий, даже если речь шла о событиях из жизни частных лиц. «История», в отличие от поэзии, — это простое, «неукрашенное» повествование; рассказ ради самих излагаемых событий. Именно поэтому романы на первом этапе их теоретического осмысления как жанра воспринимались как нечто «историческое». Этим, вероятно, объясняется странное, казалось бы, жанровое определение романа у Зигмунда фон Биркена (1679): он предлагает определить романы, в противовес героическому эпосу, как «историческое произведение»⁸¹. Противопоставляя героическое историческому и помещая в разряд «исторических произведений» даже и романы из современной жизни, Биркен, вероятно, имеет в виду под «историческим» не ориентацию на события прошлого, но особую манеру письма, не украшающего и не «воспаряющего», но просто рассказывающего о ходе неких событий. Такое предположение делает понятным и неприятие жанра романа, например, у Пьера Демье (1610): романы, по его мнению, слишком походят на историю и они не написаны в стихах; это поэтические сочинения на манер исторических⁸².

Последний отголосок древней поэтологической оппозиции истории и вымысла уже на излете XVIII столетия — у Шиллера, в его отрицании права поэта на выражение собственного чувства (в рецензии на стихотворении Бюргера, 1791): изображая собственный аффект, поэт достиг бы одной лишь «исторической цели»⁸³. Историческое понято здесь, по сути дела, так же, как понимали его Демье и Биркен: как голая правда жизни (в данном случае — правда чувства), враждебная поэтической лжи (в терминологии Шиллера — «идеализации»).

В своих определениях сущности и задач поэтического искусства поэтика постоянно прибегала к аналогиям с живописью или музыкой. При этом поэтологи ни в коей мере не стремились к сопоставительному анализу реальных возможностей поэзии и двух вышеупомянутых ис-

⁷⁷ См.: Махов А. Е. Немская поэтика (в наст. издании). С. 242.

⁷⁸ См. экскурс Е. В. Лозинской в наст. издании.

⁷⁹ Weinberg: 1961. Vol. 1. P. 14.

⁸⁰ См.: Цурганова. Английская поэтика (в наст. издании). С. 289.

⁸¹ См.: Махов А. Е. Немская поэтика (в наст. издании). С. 249.

⁸² См.: Пахсарьян Н. Т. Французская поэтика (в наст. издании). С. 183.

⁸³ См.: Махов А. Е. Немская поэтика (в наст. издании). С. 281.

кусств (такой анализ применительно к поэзии и изобразительному искусству впервые проделал Лессинг в «Лаокооне»): живопись и музыка для поэтологов служили идеальными моделями, на которые должна была, по их мнению, ориентироваться поэзия. Иначе говоря, поэзия, в представлении одних теоретиков, стремилась стать «второй живописью» (точно так же, как, в вышеприведенных цитатах, она была второй — или первой — моральной философией, теологией, и т. п.) — в соответствии со словами Горация *ut pictura poesis*, воспринятыми как предписание; либо же она стремилась стать «другой музыкой» (если воспользоваться определением Эсташа Дешана⁸⁴).

Топосы поэзии как второй живописи и поэзии как второй музыки могли и мирно сосуществовать, и противопоставляться как враждебные. Так, ренессансная поэтика, с одной стороны, охотно варьирует первый топос, со всей сопутствующей ему метафорикой: «Стихи и слова — кисть и краски поэта, которыми он наносит тени и цвета на полотно своего изобретения (*la tavola della sua inventione*), чтобы создать столь удивительный портрет природы...» (Лодовико Дольче, 1550⁸⁵); мотив стихотворения как «говорящей картины» становится общим местом, популярным по крайней мере до конца охваченного в настоящей книге периода (еще Мармонтель в 1763 г. называет поэзию «оживленной и говорящей живописью»⁸⁶). С другой стороны, в ренессансной же поэтологии, под влиянием пифагорейского учения о музыке сфер, интенсивно разрабатывается и второй топос: поэзия — «инструмент, заключающий в себе небесную гармонию» (Колуччо Салутати, ок. 1383⁸⁷); «Мир создан в соответствии с симметрией и пропорцией, в этом смысле его можно сравнить с музыкой, а музыку — с поэзией» (Томас Кэмптон, 1602)⁸⁸, и т. д.; этот мотив развивается и дальше, кульминируя — в пределах рассматриваемой эпохи — у Гердера, в его определении поэзии как «музыки души» («IV-й критический лес», 1769).

Оба топоса могут даже сосуществовать у одного и того же поэтолога, в пределах одного текста: так, Филип Сидни определяет поэзию как «говорящую картину (*speaking picture*)», но в то же время отдает дань и пифагорейским увлечениям эпохи, говоря о «планетоподобной музыке поэзии (*planet-like music of poetry*)» («Защита поэзии», 1579–80). Та же ситуация — в трактате Зигмунда фон Биркена (1679): рядом с вариацией на тему топоса *ut pictura poesis* (поэт «должен как художник карандашом разума рисовать словами-красками все вещи, в соответствии с их сущностью и внешним обликом») появляется уподобление поэзии «говорящей музыке»⁸⁹.

Между тем, между двумя топосами существовало определенное напряжение, обусловленное тем, что, по сути дела, они акцентировали разные аспекты поэтического произведения: топос поэзии-живописи тесно связан с представлением о произведении как подражании (отражении, изображении) реальности; топос поэзии-музыки в эпоху Ренессанса подчеркивал самоценную числовую гармонию поэзии (которая, в аспекте этого топоса, прекрасна не как изображение чего-то иного, но сама по себе, как гармонично устроенное целое), а в предромантическую эпоху способствовал утверждению идеи лирики как (само)выражения в его противопоставленности подражанию (музыка тут служила моделью особого типа произведения, которое выражало, ничего при этом не изображая, — выражало «невидимое»). Итак, если топос поэзии-живописи соотносился с идеей подражания, то топос поэзии-музыки сначала соотносился с идеей гармонии, а затем — с идеей выражения.

О связи идеи подражания-имитации с топосом *ut pictura poesis* свидетельствуют тексты многих поэтологов: например, Филип Сидни (в начале «Защиты поэзии») определяет поэзию как «искусство подражания (*art of imitation*)» и тут же, в той же фразе, называет ее «говорящей картиной (*a speaking picture*)»; немецкий теоретик и поэт XVIII века Иоганн Бурхард Менке в латинской диссертации «О приятном» (1734) отмечает, что «поэт, как и художник, имитирует приро-

⁸⁴ «l'autre musique» — Deschamps E. *L'art de dictier et de fere chansons...* // *Oeuvres complètes*: In 11 vol. / Ed. G. Raynaud. P., 1891. Vol. 7. P. 270.

Dolce L. *Osservazioni nella volgar lingua*. Цит. по: Weinberg:1961. Vol. 1. P. 127.

⁸⁶ Пахарьян Н. Т. Французская поэтика (в наст. издании). С. 192.

⁸⁷ Colucci Salutati. *De laboribus Hercules* / Ed. B. L. Ullman. Zürich, 1951. Bd 1. S. 23. (lib. 1, cap. 5).

⁸⁸ Campion Th. *Observations in the Art of English Poesie* // *Campion Th. Works* / Ed. by W. R. Davis. L., 1969. P. 293.

⁸⁹ См.: Махов А. Е. Немская поэтика (в наст. издании). С. 249.

ду, и вполне уместно назвать, вместе с Флакком, поэзию картиной»⁹⁰. У ряда теоретиков XVIII столетия этот топос осложняется введением в него мотива превосходства поэзии над живописью — топос приобретает несколько парадоксальный вид: «поэзия как живопись — лучше самой живописи, поскольку может рисовать и невидимое». Так, например, полагает Готшед, когда пишет, что «живопись поэта простирается дальше, чем обычная живопись», ибо «последняя может рисовать только для глаз, поэт же может создавать описания для всех чувств» (то же самое, но несколько позднее, в 1741 г., пишет и один из постоянных оппонентов Готшеда, Иоганн Якоб Бодмер⁹¹; однако и намного раньше, в 1546 г., Бенедетто Варки усматривает отличие поэтов от скульпторов и живописцев в том, что «последние подражают внешнему, а первые — внутреннему»⁹²).

Идея подражания, как видим, с большой долей вероятности влечет за собой введение топоса поэзии-живописи. Точно так же ориентация на топос поэзии-музыки во многих случаях предполагает отказ от концепции подражания, что и неудивительно: музыка, как полагали многие, основана на внутренней числовой согласованности, вследствие чего она прекрасна сама по себе, а не как образ чего-то другого. Выделенные Аристотелем две «причины» поэзии — «подражание», с одной стороны, и «гармония и ритм», с другой («Поэтика». 1448b4-21), — впервые были осмыслены как некая альтернатива, требующая выбора, у Августина, в трактате «О музыке» (где поэзия фактически осмыслена как часть музыки): Августин уничижительно (хотя, конечно, не называя Аристотеля) отзывается о подражании (к которому способны и животные и которое не может быть основой «науки», коей является музыка) и выдвигает на первый план числовые начала, определяющие музыкальное и поэтическое произведение: «числа», скрытые в произведении, прекрасны сами по себе; именно их созерцает душа, чтобы через них подняться к числовой гармонии космоса⁹³.

Таким образом, из античной поэтики как единого целого выделились две тенденции — «миметическое» и «музыкальное»; первое соответствует воззрению на поэзию как подражание (с преобладанием мотива «поэзия — живопись»), второе — воззрению на поэзию как самоценное гармоническое целое (с преобладанием мотива «поэзия — музыка»). Средневековье мощно акцентировало именно второе воззрение, обратившись к описанию и систематизации тех формальных признаков поэзии, которые характеризуют ее как числовую гармонию. Эта линия, ведущая от Августина к Иоанну де Гарландия, ведет и дальше — к поэтикам Ренессанса, видевшим в поэзии отблеск небесной музыки сфер.

Ко второй половине XVIII века, когда в поэтике возникает потребность в теоретическом обосновании лирики как чистого (само)выражения, музыка становится моделью именно такого выражения, не сопровождающегося изображением. Если, по определению Вильгельма Хейнзе, «поэзия должна иметь дело только с невидимым»⁹⁴, то музыка — и есть идеальная модель такого невидимого: она выражает, не изображая и, следовательно, не подражая; точно так же ведет себя и лирика, эта гердеровская «музыка души». Не случайно именно в этот период в поэтике возникает своеобразный «антипикториализм» (выражение Кэвина Берри⁹⁵), состоящий в том, что живописи, осознанной как неповоротливое, статичное искусство, предпочитается музыка с ее гибкостью, изменчивостью и прочими качествами, свидетельствующими о ее способности передавать все оттенки душевной жизни⁹⁶.

Итак, в истории поэтики имели место по крайней мере две типологические ситуации, когда топосы поэзия-живопись и поэзия-музыка (у некоторых теоретиков мирно сосуществовавшие)

⁹⁰ См.: там же. С. 258.

⁹¹ См.: там же. С. 259, 263.

⁹² Лозинская Е. В. Итальянская поэтика (в наст. издании). С. 143.

⁹³ См. подробнее: Махов А. Е. Средневековая латинская поэтика (в наст. издании); раздел об Августине.

⁹⁴ Цит. по: Махов А. Е. Немецкая поэтика (в наст. издании). С. 274. В связи с этой проблемой см. также в наст. издании очерк Лирика.

⁹⁵ Barry K. Language, music and the sign. A study in aesthetics, poetics and poetic practice from Collins to Coleridge. Cambridge, 1987. P. 43-45.

⁹⁶ Обсуждаемая поэтологами XVIII в. альтернатива «аналогизирующего» понимания поэзии («рисует как живопись» или «пост как музыка») на примере воззрений Лессинга и Гердера обрисована в работе: Тамарченко Н. Д., Тюпа В. И., Бройтман С. Н. Теория литературы: В 2-х тт. М., 2004. Т. 1. С. 113-120. («Ситуация “Лессинг — Гердер” в истории вопроса»).

осознавались как противостоящие: во-первых, когда возникала потребность противопоставить подражание (или изображение) как некую внешнюю цель внутренней гармонии как самоцели, а во-вторых, когда подражание (или изображение) нужно было противопоставить принципу лирического (само)выражения.

Закрывая тему соотношения поэзии с другими науками/искусствами, мы можем сказать, что в целом поэтика видела в поэзии нечто композитное, гетерогенное, состоящее из элементов разных наук и искусств. Те или иные элементы поэтического произведения нередко мыслились находящимися в ведении разных наук. Характерен один из ренессансных комментариев к «Поэтическому искусству» Горация, где строки «Предмет (rem) тебе дадут писания философов (socraticae chartae), слова же сами последуют за предметом» (310-311) разъяснены так: «Стихотворение состоит из предмета и слова. Предмет берет свое начало в философии... Речь рассматривается грамматикой и риторикой». По поводу этого толкования Бернард Вайнберг замечает: «таким образом, отдельного искусства поэзии нет: есть лишь комбинация философии, грамматики и риторики»⁹⁷.

Разумеется, поиски особой собственной сущности поэзии всегда велись, но к осязаемому успеху и тем более к единодушному согласию не приводили: ее видели, например, в подражании (но оппоненты, и такие влиятельные, как Августин и Скалигер, отказывались видеть в подражании специфическую особенность поэзии, находя подражание в других сферах человеческой деятельности и даже в поведении животных), в особом, образном суждении (что все-таки подчиняло поэзию логике — науке о суждениях), в наличии ритма и метра (но многие поэтологи, и такие разные, как аль-Фараби, Филип Сидни, Савонарола⁹⁸, Лопес Пинсьяно⁹⁹, полагали, что ритмы и метры для поэзии не обязательны).

Представление поэзии в виде суммы, конфигурации элементов, заимствованных из других сфер, оказывалось гораздо более гибким и продуктивным методом ее описания. Метод этот, разумеется, давал огромное разнообразие решений, которые вместе с тем обнаруживают и значительную устойчивость, образуя некое подобие топосов. Так, Данте в начале XIV века видел в поэзии соединение «риторики и музыки» (поэзия — «*fictio rethorica musicaque poita*, вымысел, облеченный в риторику и музыку» — «О народном красноречии», II:iv:2). Спустя несколько столетий Шарль Баттё (1746), вряд ли опираясь непосредственно на Данте, дает сходную схему, но с добавлением живописи: поэзия «состоит из живописи, музыки и красноречия»¹⁰⁰. Комбинация из живописи и музыки, но без красноречия, тоже имелась — например, у Кристиана Фридриха Вайхманна (1721), усмотревшего совершенство поэзии в «постоянной гармонии живописи и музыки»¹⁰¹. Таковы лишь некоторые примеры возможных комбинаций элементов, определяющих сущность поэзии; из вышесказанного о взаимодействии поэзии с философией, теологией и прочими науками нетрудно понять, сколь различными могли быть вариации на эту тему.

Композитный, гетерогенный характер поэзии, как правило, осознается не как недостаток, но как преимущество и свидетельство превосходства поэзии над прочими науками и искусствами. Поэзия — универсальная наука, которая соединяет в себе прочие науки: эта идея восходит к псевдоплатарховскому трактату «О поэзии Гомера», в котором Гомер представлен как «океан», из которого вытекают все знания (мотив, воспроизводимый Анджело Полициано и другими итальянскими гуманистами)¹⁰². По мнению Бартоломео делла Фонте («Поэтика», ок. 1490-1492), «во времена Гомера не было ни истории, ни риторики, ни философии, но поэзия включала в себя все эти дисциплины в зачаточной форме, и первые поэты-теологи выполняли функции ораторов, философов, историков»¹⁰³. Идея первоначального «синкретизма» поэзии (далеко выходящая за рамки традиционного представления о синкретизме как единстве слова, пения и танца) уже в по-

⁹⁷ Weinberg:1961. Vol. 1. P. 82. Автор обсуждаемого комментария (1500) — Иодокус Бадий Асцензий.

⁹⁸ См.: Лозинская Е. В. Итальянская поэтика (в наст. издании). С. 128.

⁹⁹ См.: Можасва А. Б. Испанская поэтика (в наст. издании). С. 224.

¹⁰⁰ Цит. по: Пахарьян Н. Т. Французская поэтика (в наст. издании). С. 191.

¹⁰¹ Цит. по: Махов А. Е. Немецкая поэтика (в наст. издании). С. 258.

¹⁰² Weinberg:1961. Vol. 1. P. 44.

¹⁰³ Лозинская Е. В. Итальянская поэтика (в наст. издании). С. 130.

этиках Ренессанса приобретает грандиозные масштабы; об этом мы еще будем говорить ниже, в соответствующем разделе этой статьи.

Но и в дальнейшем своем развитии поэзия остается своеобразной «суммой» всех искусств. Колуччо Салутати на рубеже XIV и XV веков описывает поэзию как соединение основных атрибутов семи свободных искусств: «мудрейшие мужи», создатели поэзии, «соединив грамматическую соразмерность, логическую правильность, риторическую украшенность, заимствовали у арифметики — числа, у геометрии — меры, у музыки — мелодии, у астрологии — уподобления, создав из всего этого повествование, или искусство поэтическое... ([*prudētissimi viri*] *simul enim congruitatem grammaticae, logice proprietatem, ornatumque rhetorice coniungentes, ab arithmetica numeros, a geometria mensuras, a musica melodias, ab astrologia vero similitudines mutuarunt, ex his omnibus narrationem sive artem poeticam componendo...*)»¹⁰⁴.

В дальнейшем мотив превосходства поэзии над прочими искусствами понимается либо в том же, количественно-суммирующем духе (поэзия — сумма всех искусств: так, например, в 1645 г. у немца Иоганна Клая, утверждающего, что поэзия «содержит в себе все прочие искусства и науки»¹⁰⁵), либо через новое представление о большем совершенстве самого поэтического метода в сравнении с другими искусствами (поэзия свободнее других искусств — Иоганн Кристоф Меннлинг, 1705 г.¹⁰⁶; поэзия безгранична — Рене Рапен, 1674 г.¹⁰⁷; поэзия способна более полно передавать жизнь — Лессинг в «Лаокооне», и т. п.).

Тему завершает Гердер, который также считал, что «поэзия заимствует у всех искусств». Он возвращается к метафоре океана, с которой и началось в вышеупомянутом псевдоплатарховском трактате развитие темы: «Ощущения прекрасного стекаются из всех органов чувств в воображение, а из всех прекрасных искусств — в поэзию», которая в силу этого представляется «океаном, куда стеклись формы, образы, тоны и движения»¹⁰⁸. Однако если прежде поэзия представлялась океаном, из которого все искусства вытекают, то теперь, у Гердера, океан поэзии, напротив, собирает сходящиеся к нему из прочих искусств потоки форм и образов: трудно не увидеть в этом движении некий круговорот.

ТЕМА 2: ПОЭТ

Эта тема включает обсуждение поэта как особого человека, наделенного специфическими способностями, знаниями, даром общения с Богом и т. п., а также рассмотрение процесса творчества, суть которого может пониматься различным образом.

2.1. Способности и знания поэта

Центральная для данной темы проблема содержалась в противоречии между образами поэта, нарисованными Платоном и Аристотелем: если у первого поэт творит в состоянии исступления под воздействием извне, от Музы полученного вдохновения, то у второго поэт, разумный и рациональный «творец сюжетов», создает свои произведения благодаря собственным способностям; тем самым у Аристотеля в сравнении с Платоном «на смену инспирации как внешней силе, выводящей поэта за рамки собственного “я”, приходит природа самого поэта, его внутренняя эмоциональная предрасположенность к творчеству»¹⁰⁹. У Платона поэтом «овладевают гармония и ритм» («Ион». 533e-534a) — у Аристотеля сам поэт овладевает материалом, в т. ч. и гармонией и ритмом.

К этим двум основополагающим представлениям следует добавить третье, по происхожде-

¹⁰⁴ Colucci Salutati. De laboribus Herculis / Ed. B. L. Ullman. Zürich, 1951. Bd 1. S. 19 (Lib. 1, cap. 3).

¹⁰⁵ Цит. по: Махов А. Е. Немецкая поэтика (в наст. издании). С. 248.

¹⁰⁶ См.: там же. С. 255.

¹⁰⁷ См.: Пахсарьян Н. Т. Французская поэтика (в наст. издании). С. 186.

¹⁰⁸ Цит. по: статьи Махова А. Е. в наст. издании: Род литературный. С. 395; Немецкая поэтика. С. 275.

¹⁰⁹ Гринцер Н. П. Античная поэтика (в наст. издании). С. 80.

нию риторическое: определение ритора у Катона Старшего (цитируемое Квинтилианом: 12:1:1) как «добродетельного мужа, сведущего в речи (*vir bonus dicendi peritus*)», которое поэтологами применялось к поэту (так, Колуччо Салутати в конце XIV в. утверждает, что это выражение «гораздо лучше подходит поэту, чем оратору, поскольку последний вынужден прибегать к лживым аргументам в стремлении убедить аудиторию»¹¹⁰).

В вопросе о поэте вся поэтика так или иначе балансировала между платоновским и аристотелевским полюсами — иррациональным и рациональным, пассивным (гармония вселяется в поэта) и активным (поэт сам создает гармонию), — в пределе стремясь к их совмещению. Кроме того, подозрительное отношение к нравственной стороне поэзии, заданное Платоном, входило в противоречие с идеей поэта как «добродетельного мужа», восходящей к катоновскому определению ритора, что также служило поводом для дискуссии.

Вдохновение при этом ассоциировалось с природным дарованием, которое противостоит приобретенной вследствие обучения искусности: так возникла оппозиция природного дара (куда относилось и вдохновение) и усердия в искусстве (сюда относились и ученость, и владение поэтической техникой и т. п.). Оппозиция осознавалась всегда (хотя ее элементы в разные эпохи носили разные названия), но трактовалась различным образом: ее полюсы то предпочитались один другому, то воспринимались как несовместимые, а чаще же, напротив, казались взаимодополняющими. Последнее решение — трактовка усердия и природного дара как взаимодополняющих начал — находило поддержку в авторитете Горация, который полагал, что и усердие (*studium*) без природной склонности, и необработанная природная способность (*ingenium*) одинаково непродуктивны («Искусство поэзии». 409-410). Это положение — вариант горацианской золотой середины, но примененной к поэтологической теме, — будет воспроизводиться на протяжении многих веков с вариациями, которые сопровождалась заменой основных горацианских понятий (*studium* — *ingenium*) коррелирующими с ними понятиями из категориальной системы данной эпохи. Если попытаться обобщить соответствующий материал на протяжении всей истории поэтики, то мы получим парадигму категориальных оппозиций, на одном полюсе которых будет находиться рациональное/приобретенное учением (разум, суждение, ученость), а на другом — иррациональное/данное от природы (воображение, гений, чувство).

В этом смысле характерны тексты французских и итальянских классицистов, для которых, как показывают статьи Н. Т. Пахсарьян и Е. В. Лозинской, типично понимание поэтической способности как гармоничного соединения рационального/приобретенного и иррационального/природного. Так, в «Поэтике» И. Ж. де Ла Менардьера (1639) вместо горацианской пары *studium/ingenium* фигурируют иные, но коррелирующие с исходными понятия: разум (*entendement*) и воображение (*imagination*), на согласии которых автор и настаивает. У Рене Рапена (1674) такой коррелирующей парой становятся суждение и гений («суждение без гения холодно и вяло, гений без разумного суждения экстравагантен и слеп»), у Мармонтеля (1763) — ум, с одной стороны, воображение и чувство — с другой («Ум есть око гения, воображение и чувство — его крылья»)¹¹¹, у Томмазо Чесвы (1706) — мечта и разум («Поэзия — это мечта в присутствии разума»)¹¹². Каждый из авторов, как видим, стремится выразить идею этой гармонии в виде сентенции.

В более детализированных поэтиках разные поэтические способности могут разводиться по разным стадиям творческого процесса. Так, Даниэль Георг Морхоф в «Учении о немецком языке и поэзии...» (1682) нахождение идеи для оды (т. е. стадию, соответствующую риторическому *inventio*) описывает как иррациональный процесс, в котором доминирует энтузиазм — «нечто такое, что исходит от особой природной удачливости, а искусство и размышление порой ему лишь препятствуют»; на дальнейших же стадиях сочинения поэт у Морхофа действует уже вполне рационально, ограничивая полет фантазии и пуская в ход свою ученость, без которой он

¹¹⁰ Лозинская Е. В. Итальянская поэтика (в наст. издании). С. 123.

¹¹¹ Цит. по: Пахсарьян Н. Т. Французская поэтика (в наст. издании). С. 184, 186, 192.

¹¹² Цит. по: Лозинская Е. В. Итальянская поэтика (в наст. издании). С. 171.

«никогда не сможет произвести ничего хорошего»¹¹³. О подобном соединении в творчестве иррациональной и рациональной стадий писали, впрочем, и ренессансные теоретики, даже и адепты божественной одержимости — например, Марко Джироламо Вида (1527), который рекомендует поэту после возвращения в обыденное сознание «пересмотреть написанное, руководствуясь трезвым рассудком»¹¹⁴.

Крайности (полное отрицание либо природного дара, либо рационального начала в той или иной форме — учености, знания правил и т. п.) встречаются относительно редко. Рационалистически настроенные гуманисты — например, Конрад Цельтис, — были склонны рассматривать поэзию как науку, которой можно научиться: по Цельтису («Искусство стихосложения», 1486), любым человеческим искусством (в том числе и поэзией) можно овладеть тремя способами — *arte, usu et imitatione* (искусностью, навыком и подражанием)¹¹⁵. Понимание поэзии как «учебной дисциплины» надолго утвердится в позднейших поэтиках: еще Готшед в первой половине XVIII в. будет в своем «Критическом искусстве поэзии» «учить», как нужно писать стихи.

Самую яркую противоположность — по крайней мере, в пределах материала настоящей книги — дают немецкие штюрмеры, «бурные гении», которые уж наверняка не нуждались ни в каких правилах. Материал, приводимый в очерках по истории национальных поэтик, свидетельствует, что тенденции, аналогичные штюрмерским, в этот период имели место и в других странах: так, известным аналогом ожесточенному антиаристотелизму Якоба Ленца могут служить выступления испанца Педро Эстала, заявлявшего, что аристотелевские правила «только препятствуют развитию таланта (*ingenio*)», или отрицание рационального компонента творчества в пользу таланта, природы, энтузиазма и т. п. у другого испанца, Бенито Фейхоо¹¹⁶.

В целом же о природе как источнике поэтического дара — как бы он ни назывался: склонность, талант, гений и т. п. — говорят теоретики разных эпох, за исключением, пожалуй, Средних веков, когда дар слова полагался богоданным — причем данным не на всю жизнь, но на время (отсюда — мотив обращения к Богу с просьбой дать сочинителю власть над языком, присутствующий во многих средневековых текстах¹¹⁷). Впрочем, уже в позднее Средневековье, у Гийома де Машо и Эсташа Дешана появляется мотив «природной склонности» к поэзии. Так, последний пишет (в 1392): «если человек от природы не склонен к этому занятию [сочинению стихов], даже если учитель и ученик будут весьма мудры, они его не научат»¹¹⁸. Мотив естественного, природного дара (и соответствующие слова-маркеры — *naturel, natural* и т. п.) встречается во многих поэтиках Ренессанса: у Ронсара (1566), который определяет изобретение как «хорошее от природы воображение (*le bon naturel d'une imagination*), постигающее идеи и формы всех вещей, какие только можно вообразить...»¹¹⁹; у испанца Мигеля Санчеса де Лимы (1580), который определяет «поэтическое дарование (*vena Poética*)» как «естественную склонность (*natural inclinación*)»¹²⁰. В Германии «*Naturell*» как природные способности к творчеству отчетливо противопоставлены «правилам» у Иоганна Готлиба Мейстера (1698) — правда, применительно к сочинению эпиграмм: «при изобретении остроты природа важнее, чем искусство»¹²¹. Таков один из ранних примеров резкого противопоставления природы и искусства в немецкой поэтике — противопоставления, которое будет так занимать поэтологов XVIII столетия.

Иногда в пределах отдельно взятого полюса описанной нами оппозиции проводятся специфические различия: так, Франческо Патрици («Рассуждение о разнообразии поэтического безумства», 1553) различает горацанский *ingenium* и платоновским *figog*: первый — естественная

¹¹³ Цит. по: Махов А. Е. Немецкая поэтика (в наст. издании). С. 251.

¹¹⁴ См.: Лозинская Е. В. Итальянская поэтика (в наст. издании). С. 141.

¹¹⁵ Цит. по: Махов А. Е. Немецкая поэтика (в наст. издании). С. 240.

¹¹⁶ См.: Можасва А. Б. Испанская поэтика (в наст. издании). С. 233, 234.

¹¹⁷ Примеры см.: Махов А. Е. Немецкая поэтика (в наст. издании). С. 235.

¹¹⁸ Цит. по: Пахсарьян Н. Т. Французская поэтика (в наст. издании). С. 179.

¹¹⁹ Цит. по: там же. С. 183.

¹²⁰ Цит. по: Можасва А. Б. Испанская поэтика (в наст. издании). С. 222.

¹²¹ Цит. по: Махов А. Е. Немецкая поэтика (в наст. издании). С. 256. О понятии остроумия в связи с немецкой теорией барочной эпиграммы см. экскурсы М. А. Новожилова: Остроумие, Эпиграмма.

способность человека, во втором есть нечто сверхъестественное¹²².

Мотив рациональных/приобретенных способностей чаще всего воплощается в топосе особой мудрости, присущей поэтам. Вопреки мнению Платона, полагавшего, что поэт «передает оттенки тех или иных искусств и ремесел, хотя ничего в них не смыслит» (Государство. 601a. Перевод А. Н. Егунова), утверждается представление о поэте как полигисторе, владеющем широчайшим кругом знаний: его разделяют многие итальянские гуманисты — Полициано¹²³, Ауло Джано Парразио; в Испании — Пельисер; во Франции — Рапен (чтобы преуспеть в поэзии, «нужно знать всё»¹²⁴); в Германии — Тиц, Харсдёрфер, Майер; с ними не соглашались немногие поэтологи, которые считают, что поэтам достаточно знать свой материал поверхностно (например, Август Бухнер). Спроецированный на историческую ось (тема генезиса и развития поэзии всегда волновала поэтологов), мотив поэта-мудреца комбинировался с представлением о цивилизующей роли поэзии: неудивительно, что именно первопоэты-мудрецы, согласно Бартоломео Делла Фонте (ок. 1490-1492), «дали народам законы, установили обычай брака, построили Фивы и другие города», они же научили «людей соблюдать справедливость, уважать предков и законы, стойко сносить удары судьбы» и т. п.¹²⁵.

Мотив мудрости в свою очередь легко соединялся с мотивом добродетельности; вышеупомянутое катоновское определение ратора (*vir bonus*) становится поэтологическим топосом. Соединение этих двух идей можно проиллюстрировать комментарием Ауло Джано Парразио к Горацию (1531): автор вводит мотив всеведения поэта, которому надлежит буквально «знать всё (*rerum omnium peritum esse oportet*)», — поэт должен быть мудрецом (*sapiens*), «но он не сможет им стать, если не будет благим, если не будет изобиловать всеми добродетелями (*quod non faciet, nisi ipse sit bonus, nisi omnibus abundet virtutibus*)»¹²⁶. Знанию «всех вещей» симметрично изобиливание «всеми добродетелями». В этот комплекс идей входит, разумеется, и древнее представление о поэте как пророке (*vates*), из которого вырастает идея «поэта — второго Бога» (о котором мы будем говорить ниже, в связи с обсуждением сущности творческого акта). Она была сформулирована Скалигером, но, как показывает очерк Е. В. Лозинской, уже у Кристофоро Ландино (1480) находится эпатазирующее высказывание на эту тему: «И превысший Господь — поэт, а мир его — поэма»¹²⁷. Чтобы получить из сентенции Ландино (Бог — поэт) формулу Скалигера (поэт — Бог), достаточно переставить слова местами; однако на это потребовалось почти столетие.

В гуманистических поэтиках предпринимаются попытки разработать номенклатуры достоинств поэта. Так, по Леонардо Бруни (1427), «для поэта необходимы три качества: воображение, или способность создавать вымыслы — специфично для поэта; изящество речи объединяет его с ритором; знание различных вещей — с философом»¹²⁸. Скалигер (в III книге «Поэтики», главы xxiv-xxvii) создает учение о «четырех достоинствах» (добродетелях — *virtus*) поэта, которое по форме напоминает учение о четырех кардинальных добродетелях, а по сути в значительной мере скопировано с риторического учения о «достоинствах» речи. Первое достоинство — мудрость (*prudencia* — в самом деле одна из кардинальных добродетелей!) поэт разделяет с философом: она представляет собой знание вещей плюс знание их места, времени и т. п.; с риторической точки зрения дело идет о владении изобретением и расположением. Три другие достоинства представляют, по сути, достоинства речи, как бы переосмысленные в достоинства самого поэта: это действенность (*efficacia*) — «сила речи, превосходно представляющей вещь» («*vis orationis repraesentantis rem excellenti modo*» — фактически имеется в виду фигура *evidentia*, зримого представления вещи), разнообразие (*varietas*) и сладость (*suavitas*). Такого рода номенклатуры способностей будут создаваться еще в середине XVIII века: так, ученик Баумгар-

¹²² Discorso della diversità dei furori poetici. Цит. по: Weinberg:1961. Vol. I. P. 272.

¹²³ См.: Лозинская Е. В. Итальянская поэтика (в наст. издании). С. 129.

¹²⁴ Цит. по: Пахсарьян Н. Т. Французская поэтика (в наст. издании). С. 186.

¹²⁵ Лозинская Е. В. Итальянская поэтика (в наст. издании). С. 130.

¹²⁶ Цит. по: Weinberg:1961. Vol. I. P. 97.

¹²⁷ Лозинская Е. В. Итальянская поэтика (в наст. издании). С. 126.

¹²⁸ Там же. С. 125.

тена, Георг Фридрих Майер в «Началах всех изящных наук» (1748-1750), вероятно, уже никак не учитывая построения Скалигера, тем не менее сам создает схему четырех достоинств поэта — правда, теперь, в духе этой психологизирующей эпохи, они называются «способностями» и уже никак не коррелируют с риторическими достоинствами речи: это воображение, память (обе они предоставляют материал для творчества), абстрагирование (способность отсекаать лишнее), остроумие или пронизательность (способность соединять различное в едином образе)¹²⁹.

Общее же движение поэтологической мысли шло от подобных номенклатур (предполагающих, что поэтический дар состоит из ряда достоинств) к сосредоточению поэтического дара в едином понятии — таланта, гения; это движение завершается у немецких штюрмеров, прежде всего, пожалуй, Герстенберга с его учением о гении как неодолимой силе, подчиняющей себе читателя¹³⁰.

С номенклатурами достоинств поэта отчасти соотносится и тема классификации поэтов (и вообще авторов) по самым различным признакам. Важное значение для поэтики имело восходящее к Бозцию (трактату «Основы музыки») и популярное в Средние века различие между музыкантом (*musicus*) и певцом (*cantor*): если второй способен лишь исполнять музыку, то первый посредством высших интеллектуальных способностей проникает в самую сущность ее гармонии (арабский аналог этой классификации — разделение у аль-Фараби поэтов на «мыслящих» и «немыслящих»¹³¹). Это различие отразилось, например, у испанца Хуана де ла Энсины («Искусство испанской поэзии», 1496), который подобным образом противопоставляет поэта (*poeta*) «трубадуру» (т. е. исполнителю стихов); поэт у Энсины трактован в бозцианском духе, — погруженным в размышление «над типами стихов, и над тем, из скольких стоп состоит каждый стих, и из скольких слогов — стопа» и т. п.¹³² Разделение поэтов на типы могло восходить и к тем или иным классификациям наук: так, неизвестный автор комментария на Песню Песней (XI-XII вв.) различает поэтов — этика, трактующего о нравах; физика, трактующего природу вещей; и теолога, трактующего о божественных предметах¹³³: типы поэтов скалькированы с деления «философии» на моральную, естественную и рациональную (высшую). Этот тип классификации переживет Средневековье: в 1555 г. Джованни Пьетро Каприано в трактате «Об истинной поэзии» упрощенно делит поэтов на «естественных» (тех, кто описывает природу) и «моральных» (эпические и трагические поэты), дающих нравственные уроки; вторые ставятся выше¹³⁴. Томмазо Корреа («О древности и достоинстве поэзии и о различии поэтов», 1586) соотносит типы поэтов с уровнями человеческой души: высший уровень — небесный и божественный, ему соответствуют поэты, творящие под воздействием божественного исступления — *figor* (пророки и т. п.); среднему уровню соответствуют поэты, творящие разумно (философская, моральная поэзия); третий, низший уровень — темная область телесно-чувственного, почти животного, сюда относится поэзия, основанная на подражании (именно поэзии этого третьего уровня посвятил свой трактат Аристотель)¹³⁵.

Потребность найти такое объяснение платоновскому изгнанию поэтов из полиса, которое в то же время сохраняло бы сам институт поэзии, приводило к простому решению — разделению поэтов, грубо говоря, на хороших и плохих (нередко это различие проводится по линии *prodesse* — *delectare*; изгонялись поэты, преследовавшие цель чистого развлечения). Такое различие проводили уже Петрарка и Боккаччо¹³⁶, а за ними и другие гуманисты: во вторую категорию чаще попадали комические поэты (в частности, большое подозрение вызывал Теренций).

Последней и самой прославленной классификацией поэтов в поэтике рассматриваемого

¹²⁹ См.: Махов А. Е. Немецкая поэтика (в наст. издании). С. 263.

¹³⁰ О понятии «гений» см. в наст. издании одноименный экскурс А. Е. Махова и Е. А. Цургановой; о взглядах Герстенберга см. соответствующий раздел в очерке Немецкая поэтика.

¹³¹ См.: Можасва А. Б. Испанская поэтика (в наст. издании). С. 204.

¹³² См.: там же. С. 216.

¹³³ См.: Махов А. Е. Средневековая латинская поэтика (в наст. издании). С. 100.

¹³⁴ Spingarn J. E. A history of literary criticism in the Renaissance. 7th ed. N. Y., 1924. P. 43.

¹³⁵ Correa Th. De antiquitate, dignitateque poesis et poetarum differentia. Цит. по: Weinberg:1961. Vol. 1. P. 320.

¹³⁶ См.: Лозинская Е. В. Итальянская поэтика (в наст. издании). С. 122.

нами периода становится, пожалуй, шиллеровское разделение поэтов на наивных и сентиментальных. Шиллер разрабатывает ее с беспрецедентной подробностью, используя весь доступный ему философско-эстетический аппарат¹³⁷, что все же не лишает нас возможности увидеть в его конструкции грандиозную вариацию на старую поэтологическую тему деления поэтов на «естественных» и «моральных».

Суть поэтической способности на протяжении многих веков видится примерно сходным образом: эта способность — синтетическая; она состоит в соединении, соположении различного. Средние века еще не знают понятия «остроумие», которое затем будет на протяжении веков конкурировать с понятием «воображения», легитимированным окончательно лишь романтизмом. Однако и средневековые поэтики находят свой термин для этой способности: таков «подвижный (деятельный, быстрый) ум» (*mens agilis*) Джеффри Винсофского. Именно он выступает идеалом творческого сознания: он соединяет различное (как позднее будет делать остроумие, а потом — воображение), в соответствии со средневековой установкой на *conjunctura*¹³⁸, на повествование как соединение разного, — но не просто соединяет, а постоянно меняет, переставляет, «вращает» — творчество предстает некой неустанной комбинаторной игрой с материалом, в ходе которой он раскрывает свои свойства и качества. «Я требую от своего ума, чтобы он не задерживался в одном месте — стоячая вода грязна. Но, воспламеняясь, я переносусь туда и сюда и рисую предмет то одной, то другой краской; поворачиваю предмет не один раз, но многократно...». Поэт создает «тонкую связь (*subtilis junctura*)», посредством которой «связанные вещи сочетаются и связываются так, как будто они и не связаны»¹³⁹. Эта игра парадоксов у автора начала XIII века не может не напомнить позднейшие, барочные определения остроумия.

Мотив подвижного ума возникает, много позже, в XVII столетии, у Алонсо Лопеса Пинсьяно — но уже со ссылкой на Аристотеля: «Итак, поэзия, как прекрасно сказал Аристотель, — дело (*obra*) подвижного (*versátil*) ума, поскольку он легко принимает любые идеи или формы вещей...»¹⁴⁰; имеется в виду, видимо, указание Аристотеля («Поэтика». 1455a32) на «гибкость» как необходимое для поэта качество.

Главными же определениями синтетической способности поэта служат понятия воображения и остроумия¹⁴¹. Теорию воображения разрабатывает уже аль-Фараби — однако у него оно «выступает исключительно как способность к воссозданию и ассоциации образов; о порождении образов речь не идет»¹⁴². Собственно, в таком духе — как способность соединять образы, но не порождать их, — воображение и будет пониматься на протяжении многих веков большинством теоретиков, хотя многие из них придают воображению большое значение. Замечательным представляется рассуждение автора XII в., Доминика Гундисалина, который признает, что «воображение больше влияет на человека, чем знание или разумение; ведь часто знание или разумение противоречат воображению, и все же человек действует согласно тому, что воображает, а не тому, что знает или разумет»¹⁴³.

Лишь у некоторых поэтологов, и уже скорее к концу охваченного в нашей книге периода, появится романтическая по сути идея воображения как креативной силы. Подступы к такой идее мы находим в ренессансной и барочной поэтологии — например, в поэтологическом экскурсе из шекспировского «Сна в летнюю ночь», где устами Тезея говорится, что «воображение порождает формы неведомых вещей (*imagination bodies forth / The forms of things unknown...*)», или у Филипа Сидни, который приписывает поэтическому изобретению (*invention* — понятие, сближаемое в эпоху барокко с воображением) способность создавать «новые формы, такие, которых никогда не было в природе»¹⁴⁴. Сходная мысль появляется у испанца Алонсо Лопеса Пинсьяно, который

¹³⁷ См.: Махов А. Е. Немская поэтика (в наст. издании). С. 282.

¹³⁸ См.: Махов А. Е. Средневековая латинская поэтика (в наст. издании). С. 108.

¹³⁹ Цит. по: там же. С. 108, 106.

¹⁴⁰ Цит. по: Можасва А. Б. Испанская поэтика (в наст. издании). С. 224.

¹⁴¹ См. (в наст. издании) одноименные экскурсии Т. Н. Красавченко о разработке этих понятий в английской поэтике.

¹⁴² Можасва А. Б. Испанская поэтика (в наст. издании). С. 202.

¹⁴³ Цит. по: там же. С. 207.

¹⁴⁴ См.: Красавченко Т. Н. Воображение и фантазия... (в наст. издании). С. 312.

понимает воображение «как способность выдумывать новые сущности (*finge otras [especies] puevas*) и решительно разводит его с памятью...»¹⁴⁵.

Большинство поэтологов склонны все же связывать воображение с памятью и толковать его как своего рода комбинаторную способность, создающую новые сочетания уже существующих образов (но не новые образы). Еще в ранней работе Бодмера «О влиянии и использовании воображения» (1727) воображение лишь варьирует и модифицирует «понятия и ощущения», ранее воспринятые из органов чувств, — хотя позднее, в «Критических рассуждениях о поэтической живописи писателей» (1741), Бодмер трактует воображение по-новому — как способность, открывающую поэту все многообразие возможных миров: оно «своей более чем волшебной силой извлекает несуществующее из состояния возможности»¹⁴⁶.

В барочных поэтиках XVII в. воображение явно уступает место остроумию, которое и трактуется как главная творческая (а значит, синтетическая, соединяющая) способность. Эту замену наилучшим образом иллюстрирует текстуальная замена, которую Мартин Опиц (теоретик, сочетавший классицизирующие и барочные тенденции) продельывает, приспособив для своих целей текст ренессансной поэтики Пьера Ронсара: в вышецитированном ронсаровском определении изобретения как «хорошего от природы воображения (*le bon naturel d'une imagination*), постигающего идеи и формы всех вещей», Опиц заменяет «*imagination*» на «*sinnreiche Fassung*» — «остроумное постижение» (словом *Fassung* он переводит ронсаровское *concevoir*)¹⁴⁷. В итоге воображение фактически подменяется остроумием.

Мы видим из подобных определений, что остроумие включалось в заимствованную из риторики теорию стадий создания речи и связывалось с первой и самой важной стадией — изобретения/нахождения. Нахождение (идеи, сюжета и т. п.) рассматривалось как действие остроумия.

Еще в середине XVIII века позиции остроумия в иерархии творческих способностей весьма сильны: показательно, что Георг Фридрих Майер в «Началах всех изящных наук» (1748-1750), включая в номенклатуру способностей и воображение, и остроумие, отводит первому пока еще подчиненное место — воображение лишь предоставляет материал для остроумия, которое остается главной синтетической способностью поэта¹⁴⁸.

Однако во второй половине столетия принцип остроумия подвергнется резкой критике: и с просветительских и классицистических позиций, противопоставивших остроумию критерии ясности, простоты, естественности («Гений любит простоту, остроумие — запутанность» — Лессинг, «Гамбургская драматургия». Ст. 30; сюда же примыкает критика поэтов-метафизиков Сэмюэлом Джонсоном, который оценил их остроумие как насильственное соединение разнородных понятий¹⁴⁹), и с позиций чувствительности (Клопшток), которая не могла совместить остроумие с запросами «сердца», а также и с позиций штюрмерства (Герстенберг), которое не находило в остроумии стихийной природной мощи.

Завершает критику остроумия Шиллер, который пойдет еще дальше и радикально разграничит остроумие и «поэтичность» как таковую: «все так называемые произведения остроумия неправомерно называют поэтическими» («О наивной и сентиментальной поэзии», 1795).

2.2. Творчество

Если рассматривать творчество исключительно в его направленности на создание словесного произведения, отвлекаясь от особой темы воздействия поэта на читателя (к которой мы обратимся ниже), то в центре внимания неизбежно окажутся два понятия, которыми на протяжении весьма долгого времени и передавалась (разумеется, со значительными вариациями) сущность творчества: делать/производить и подражать. Первое заложено уже в самом термине

¹⁴⁵ Можасва А. Б. Испанская поэтика (в наст. издании). С. 224.

¹⁴⁶ Цит. по: Махов А. Е. Немецкая поэтика (в наст. издании). С. 262.

¹⁴⁷ Тексты Ронсара и Опица сопоставлены в диссертации Рихарда Бекхеррна: Beckherm R. M. Opitz, P. Ronsard und D. Heinsius. Königsberg, 1888. S. 33.

¹⁴⁸ См.: Махов А. Е. Немецкая поэтика (в наст. издании). С. 263.

¹⁴⁹ См.: Махов А. Е. Concordia discors (в наст. издании). С. 327.

«поэтика» (от ποιέω — делать, создавать), второе — в базовых для поэтики античных концепциях творчества: аристотелевской, отождествляющей все словесное творчество с подражанием, и платоновской, находящей подражание в большинстве поэтических жанров (поэт подражает, когда говорит от другого лица, — во всех видах драмы и отчасти в эпосе) и лишь дифирамб квалифицирующей как «простое повествование» («Государство». 392d-394c).

Оба мотива долгое время благополучно сосуществовали — поэт нечто производит (в этом смысле сближаясь с ремесленником), при этом подражая (природе, либо предшественникам, либо — в платонизирующей поэтике — божественным идеям, и т. п.). Уже в ранней «протопоэтике» широко распространились ремесленные метафоры поэтического творчества: «начиная с гомеровских поэм» появились «уподобления поэзии ремеслу: ткачеству, шитью, плотницкому делу»¹⁵⁰. Автор предстает «умелым создателем» (*poeta faber*), а произведение — его артефактом. Вот лишь некоторые варианты ремесленных метафор: поэт — архитектор, возводящий фундамент речи (Пиндар, Пифийская ода 7:1-4; Квинтилиан, «О воспитании оратора», 12:8:1 — «*fundamentum orationis*»; Демокрит, фрагмент В21); корабельный мастер, сооружающий корпус судна (Аристофан, «Женщины на празднике Фесмофорий», о поэте Агатоне); кузнец, обрабатывающий слова на наковальне (Гораций, «Искусство поэзии», 441; Овидий, «Скорбные элегии», I:7:29-30 — кузнечная метафора отзовется, в частности, в средневерхненемецкой поэме «Пилат»: неподатливый немецкий язык обретает гибкость, «если непрерывно ковать его молотом»¹⁵¹, что и делает поэт); столяр, обтачивающий слова на токарном станке (Проперций, Элегии, II:34:43)¹⁵².

Эта метафорика не помешала развитию теории творчества как подражания, которое уже в эпоху античности понималось не только в аристотелевском смысле, как «изображение событий», но и как подражание поэтам-предшественникам (у Филодема, а потом и в римской риторической традиции)¹⁵³. В Средние века идея подражания была подхвачена философами Шартрской школы с ее культом природы как прародительницы всей жизни. Подражание не представлялось им специфическим свойством поэзии, но скорее виделось общей чертой человеческой активности, которую разделяет и поэзия: поскольку вся человеческая деятельность в принципе подражает природе, то и поэзия — не исключение. Этот ход мысли отчетливо прослеживается в «Металогике» Иоанна Солсберийского (1159). Природа — мать искусств (*artium mater*); природе подражает грамматика (например, в звуках речи, которые «создала природа»), но и в поэзии, близкой грамматике, подражают природе (*et in poetica naturam imitatur*). Поэт должен идти, «не отступая, по следам природы (*a naturae vestigiis poeta non recedat*)» и согласовываться (*cohaerere*) с ней «обличием, жестом, словом (*habitu, et gestu, item verbo*)»¹⁵⁴. (Еще ранее подражание как сущностный и отличительный признак поэзии было воспринято в средневековой арабской поэтике — у аль-Фараби, который полагал, что «использование подражания автоматически определяет природу высказывания как поэтическую»¹⁵⁵).

Позднее, в эпоху Ренессанса, принцип подражания у некоторых авторов подвергнется критике, в частности, и на том основании, что он неспецифичен для поэзии; пока же средневековый автор не видит в этой неспецифичности никаких проблем (отчасти и потому, что у него нет потребности в обособлении поэзии от других типов деятельности). Первый постантический выпад в сторону принципа подражания имеет другую мотивацию: мы имеем в виду трактат Августина «О музыке», в котором музыка (и относящаяся к ней поэзия) классифицирована как наука (*scientia*), связанная с разумом (*ratio*) и со знанием принципов числовой гармонии, а подражание отнесено к более низкой сфере исполнения и обучения практическим навыкам пения или игры на инструментах. Подражание само по себе не имеет отношения к науке и разуму: ведь, как от-

¹⁵⁰ Гринцер Н. П. Античная поэтика (в наст. издании). С. 73.

¹⁵¹ Цит. по: Махов А. Е. Немецкая поэтика (в наст. издании). С. 236.

¹⁵² Перечень заимствован из: Leidl Ch. Autor und Werk. Metaphern in der Konstitution literarischer Kategorien // *Dictynna: Revue de poétique latine*. Lille, 2005. N 2. P. 17.

¹⁵³ См.: Гринцер Н. П. Античная поэтика (в наст. издании). С. 73; Лозинская Е. В. Эссе о Подражании (в наст. издании).

¹⁵⁴ Цит. по: Махов А. Е. Средневековая латинская поэтика (в наст. издании). С. 87.

¹⁵⁵ Можасва А. Б. Испанская поэтика (в наст. издании). С. 201.

мечает Августин, подражать умеют и животные. Эта линия критики подражания, основанная на его противопоставлении высшим принципам разума, восходит к Платону, полагавшему, что «подражательное искусство... имеет дело с началом нашей души, далеким от разумности» («Государство». 603b. Пер. А. Н. Егунова).

Разграничивая, таким образом, музыкально-поэтическое творчество (определяемое как *scientia*) и исполнение, Августин предвосхищает вышеупомянутое различие музыканта и «певца» у Боэция: августиновский музыкант (а он же и поэт) нисколько не озабочен проблемами подражания: он погружен в созерцание числовых пропорций. Это представление, степень влияния которого на последующую поэтику еще предстоит оценить, во всяком случае, не помешало средневековым авторам разрабатывать ремесленную метафорику творческого процесса: поэт делает нечто подобное красивой, слаженной вещи. Это видно, например, у первого немецкого автора, затронувшего поэтологическую проблематику, — Отфрида (IX в.), который говорит о поэтическом творчестве древних: «Они сочиняли так безусловно и совершенно, что всё, слаженное водино, выглядело как слоновая кость»¹⁵⁶.

Много позже, в 1664 г., другой немецкий поэтолог — Бальтазар Киндерманн — по-своему разовьет этот образ поэтического произведения как ладной, прочной, надежной вещи: объясняя слово «сочинять» (*dichten*), он связывает его с «*dicht*» — «плотный» и, ссылаясь на Харсдёрфера, поясняет, что «в стихотворении всё должно быть слажено друг с другом прочно и плотно и связано рифмами, словно ремнями [игра слов: *Reimen / Riemen* — А. М.]»¹⁵⁷.

О метафорической связи с работой ремесленника нередко свидетельствует и выбор глаголов, которыми (на разных языках) передается творческое действие поэта: *former* (у Гийома де Машо¹⁵⁸, *ferre* (*faire* — делать; буквально — «делать песни...») у Эташа Дешана, *make* (делать) у Джорджа Патнема, *verfertigen* (изготавливать [стихотворение]) у Иоганна Петера Тица, и т. д.

Мотивы делания/созидания и подражания стали все чаще осознаваться как конфликтующие по мере того, как утверждалось убеждение, что лучший «делатель» — тот, кто ничему не подражает и создает нечто принципиально новое. Об отчетливом осознании этого конфликта свидетельствует, в частности, диалог «Простец об уме» Николая Кузанского (ок. 1450), где «скульптор и живописец», который «берет образцы из вещей (*trahat exemplaria a rebus*)», стремясь их воссоздать (*figurare*), противопоставлен простому ремесленнику, который, делая ложки и горшки, «не подражает образу какой-либо природной вещи (*non enim in hoc imitor figuram cuiuscumque rei naturalis*)». Созидательное (*perfectoria*) искусство ремесленника оказывается превознесено над подражательным (*imitatoria*) искусством художника.

Вероятно, отчасти под влиянием этих новых идей сравнения (как явные так и скрытые, имплицитные) поэта с ремесленником («мастером») нередко приобретают весьма комплиментарный характер: так, Август Бухнер (1630-е гг.) называет поэта «делателем, что выше всех делателей, или мастером, что превыше всех мастеров»¹⁵⁹. Однако, чтобы в самом деле стать таким «мастером», поэт должен научиться не только подражать, но и создавать нечто принципиально новое (как это уже умеет делать ремесленник у Николая Кузанского). Неудивительно, что у Филипа Харсдёрфера (в «Поэтической воронке», 1647-53) сравнение поэта с горшечником («подобно тому как рука гончара придает горсти земли образ и оформляет его в прекрасный сосуд — так и стихотворение должно быть обработано на гончарном станке разумением поэта и в соответствии с истинным искусством») идет рука об руку с мотивом *creatio ex nihilo*, невольно наводящим на мысль о сходстве поэта с Богом: «Поэт, ... как и художник, рисует все, что он видит, даже и то, что он видит лишь в своих остроумных мыслях: потому его и называют поэтом, что он из ничего делает нечто (*aus dem was nichts ist etwas machet*), или то, что уже есть, искусно изображает так, как оно могло бы быть...»¹⁶⁰. Тот же мотив — творения поэтом из ничего — по

¹⁵⁶ Цит. по: Махов А. Е. Немецкая поэтика (в наст. издании). С. 235.

¹⁵⁷ Цит. по: там же. С. 250.

¹⁵⁸ См.: Пахсарьян Н. Т. Французская поэтика (в наст. издании). С. 179.

¹⁵⁹ Цит. по: Махов А. Е. Немецкая поэтика (в наст. издании). С. 244.

¹⁶⁰ Цит. по: там же. С. 250, 246

крайней мере столетием раньше появляется в итальянской поэтике: «настоящие поэты создают свою поэзию из ничего (*li veri poeti debbono di nulla fingere la lor' poesia*)» (Джованни Каприано, 1555)¹⁶¹.

По линии мотива «делания/производства» поэт стремительно превращается из ремесленника во второго Бога, творящего из ничего или почти из ничего: в перенесении на поэта топоса *creatio ex nihilo* можно видеть указание и на его творческую мощь как таковую, и на его способность делать нечто великое из самой ничтожной материи (как и гончар лепит прекрасный сосуд из глины — почти что из грязи). Ханс Роберт Яусс, подробно разработавший тему творчества как «делания» и «изобретения», так передает этот процесс: «*Homo artifex* осознал свою деятельность как второе творение, и поэт, этот *alter deus*, перенес понятие *creatio*, зарезервированное авторитетом Библии за Богом, на искусство как собственное творение человека»¹⁶². Поэтологическое применение мотива *creatio ex nihilo* Яусс обнаруживает уже у трубадура Гильома IX, герцога Аквитанского: переводя его строчку «*Farai un vers de dreit nièn*» как «Я сделаю мой стих со всем из ничего», Яусс утверждает, что трубадур тем самым «весьма тонким образом конкурирует с божественным *creatio ex nihilo*»¹⁶³.

Знаменитое определение поэта как *alter deus* появляется у Скалигера (1561): «Поэзия, поистине, и существующие [вещи] делает прекраснее, и несуществующим придает образ (*poetica vero et speciosius quae sunt et quae non sunt eorum speciem ponit*): мы видим, что она не повествует о вещах, как актер, но создает их, словно второй бог (*videtur sane res ipsas, non ut alii, quasi histrio, narrare, sed velut alter deus condere*)» («Поэтика». I:1). В противопоставлении актера (собственно гистриона — *histrio*) и поэта прочитывается рефлекс старого, восходящего к Бозцию противопоставления певца и музыканта, о котором мы говорили выше. Вместе с тем характерно, что Скалигер не решается все-таки применить к поэту глагол *create*, но ограничивается словом *condere*. Тем не менее, понятно, что предметом подражания является само творческое действие Бога, которому поэт и подражает. Позднее, в предромантическую эпоху штюрмеров сравнение поэта с Богом уже полностью освобождается от связи с идеей подражания: поэт, подобно Богу, творит нечто совершенно новое и непредсказуемое — как в следующем пассаже у Вильгельма Хейнзе: «Новые идеи гения порождаются в душе сами собой, вследствие непостижимой случайности, как и мир со всеми его прекрасными формами мог возникнуть в Боге»¹⁶⁴.

Пока же, в ренессансной эстетике, уподобление поэта Богу обычно происходит в контексте теории подражания, и логика этого уподобления, проведенная до конца, приводит к мысли, что если суть творческого действия — подражание, а поэт подражает Богу, то и Бог — подражатель. Так — у Паоло Бени: «Бог является подражателем, творя идеи в своем уме»¹⁶⁵. Такое рассуждение, при всей его логичности, было слишком парадоксально и наводило на мысль, что представление о поэте-Боге несовместимо с идеей подражания, поскольку заставляло и Бога признать подражателем. Неудивительно, что с распространением подобных представлений о поэте, видимо, коррелируют и новые (после Августина) выпады против принципа подражания. Спероне Сперони («Диалог о Вергилии: Фрагмент», ок. 1564), вряд ли сознательно ориентируясь на Августина, тем не менее, в несколько модифицированном виде повторяет его доводы: «Ясно, что подражание не является отличительным свойством человека, каким является искусство (*la imitazione non esser propria dell'uomo, siccome é l'arte*). Ведь искусство всегда связано с разумом, а подражание — не всегда: это вещь, свойственная не нам, но воронам и обезьянам (*l'arte é sempre mai con la ragione congiunta, non già sempre la imitazione: la quale é cosa non pur da noi, ma da cornacchie e da scimie*)...»¹⁶⁶. Не вводя, в отличие от Августина, разграничения *scientia* и *ars*, Сперони применяет к понятию *arte* то, что Августин утверждал о музыке как *scientia*: *arte* всегда свя-

¹⁶¹ Цит. по: Лозинская Е. В. Подражания (в наст. издании). С. 382.

¹⁶² Jauss H. R. *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*. Frankfurt a. M., 1982. S. 106.

¹⁶³ *Ibid.* S. 108.

¹⁶⁴ Цит. по: Махов А. Е. Немская поэтика (в наст. издании). С. 272.

¹⁶⁵ Лозинская Е. В. Итальянская поэтика (в наст. издании). С. 140.

¹⁶⁶ *Dialogo sopra Virgilio: Fragmento*. Цит. по: Weinberg:1961. Vol. 1. P. 284.

зано с разумом как со специфической способностью человека, подражание же — низшая способность, которую человек разделяет с животными. Любопытно, что тремя десятилетиями позднее в том же презрительном духе выскажется о подражании и Шекспир — в комедии «Бесплодные усилия любви» (1594), устами школьного учителя и поэта Олоферна: «Imitari — грош цена: и собака подражает псарю, обезьяна хозяину, выездная лошадь — седоку»¹⁶⁷. Вероятно, это «нисхождение» критики подражания из трактатной сферы в комедийный драматический текст свидетельствует о его расхожести и превращении в общее место. Иначе критикует принцип подражания Франческо Патрици («О поэзии», 1586-88), который пытается показать, что Аристотель использует понятие подражания по крайней мере в шести разных значениях; но ни одного из них не достаточно, чтобы стать родовым определением всей поэзии¹⁶⁸.

Более консервативные теоретики, не отказываясь от принципа подражания, приходят к мысли, что подражание — не цель и не сущность поэзии, а лишь одно из орудий поэта. Так, Маттео Сан Мартино (1555), с одной стороны, пишет, что «поэзия — не что иное, как подражание человеческим действиям», а с другой — что «подражание является ее [поэзии] вторичной, а не главной частью (*la imitazione è sua parte secondaria, e non principale*)»; главная же ее цель — «приносить пользу и развлекать (*giovar e dilettere*)»¹⁶⁹. Никакого противоречия здесь нет: просто подражание трактуется не как самоцель, но как «метод» поэзии: Гораций (с его «*aut prodesse, aut delectare*» — но воспринятыми не как альтернатива, а как взаимодополнение) «одержал победу» над Аристотелем.

В сущности, точно такое же ограничение принцип подражания претерпевает и у Скалигера. С одной стороны, поэзия «вся состоит в подражании (*tota in imitatione sita fuit*)»; с другой стороны ее цель (*finis*) — «поучать, соединяя поучение с услаждением (*docendi cum delectatione*)» (I:1). Уже из этих, начальных определений видно, что подражание теперь — не цель, а средство поэзии. Однако Скалигеру, как позднее и Патрици, нужно подчеркнуть, что подражание вообще не специфично для поэзии, не является ее характерной и уникальной особенностью, — и он возвращается к этому вопросу в аппендиксе VII книги (глава *Rerum divisio*): поэзия определяется «не подражанием: ибо не всякое стихотворение — подражание, и не всякий, кто подражает, — поэт (*non enim omne roema imitatio: non, qui imitatur, omnis est poeta*)». «Подражание есть во всякой речи, ибо слова суть образы вещей (*imitationem esse in omni sermone, quia verba sint imagines rerum*)». Далее повторяется тезис об истинной цели поэзии: *docere cum iucunditate*. Вывод Скалигера — поистине антиаристотелевский: в поэзии не должно быть подражания «ради самого подражания (*nulla igitur imitatio propter se*)»¹⁷⁰.

Если вернуться к намеченным в этом разделе мотивам — поэт-ремесленник (создающий некую «вещь», как гончар делает горшок), поэт-подражатель (создающий «образ» — человека, природы, божественной идеи), поэт-ученый (создающий гармоническую структуру на основе рационального постижения числовых пропорций) — то эволюция их к концу охваченного в нашей книге периода выглядит следующим образом. Развитие первого мотива приводит к возвышению ремесленника до «второго бога»: от создания отдельной вещи поэт переходит к сотворению — в воображении, конечно, — нового «государства» (Бен Джонсон), «прекрасного нового мира» (А. Поуп)¹⁷¹. Движение в этом направлении продолжится у романтиков. Третий мотив скорее всего вообще сходит на нет, ибо «*ratio*» перестает рассматриваться как «художественная» способность, роль поэта отделяется от роли ученого, а сама поэзия все больше нацеливается на выражение субъективного начала, а не на воссоздание числовой гармонии космоса. Наконец, второй мотив занимает относительно скромное место одной (но не единственной) из форм твор-

¹⁶⁷ Акт IV, сц. 2. Пер. Ю. Корнешева. Цит. в статье Т. Н. Красавченко «Воображение...» в наст. издании. С. 312.

¹⁶⁸ Weinberg:1961. Vol. 1. P. 63. См. также: Чекалов К. А. Маньеризм во французской и итальянской литературах. М., 2001; поэтика Патрици рассмотрена здесь как составная часть «саморефлексии маньеризма»; в качестве сущностного критерия поэзии Патрици вместо подражания выдвигает *furor poetico* (С. 21).

¹⁶⁹ San Martino M. Osservazioni grammaticali e poetiche della lingua italiana. Цит. по: Weinberg:1961. Vol. 1. P. 139.

¹⁷⁰ Мы опираемся на интерпретацию Б. Вейнберга, посвятившего антиаристотелевским мотивам у Скалигера особую статью: Weinberg B. Scaliger versus Aristotle on Poetics // *Modern Philology*. 1942. Vol. 39. N 4 (May). P. 340, 353.

¹⁷¹ Цит. по: Цурганова Е. А. Английская поэтика (в наст. издании). С. 289, 296.

ческой активности — в значительной степени под давлением бурно развивающейся теории лирики с ее принципом выражения, который воспринимался как противостоящий подражанию. Это видно из некоторых родовых систематик литературы конца XVIII века: например, Иоганн Иохим Эшенбург (1783) каждому из четырех родов отводит собственный принцип — и соответствующее творческое действие поэта: в повествовательном — изображение (*Darstellung*), в драматическом — подражание (*Nachahmung*), в лирическом — выражение (*Ausdruck*), в дидактическом — изложение (*Vortrag*)¹⁷². Принцип подражания у него перестает быть всеобщим принципом поэзии и сохраняется только в драматическом роде — что не может не напомнить об ограничительной трактовке подражания у Платона, который связывал подражание только с теми жанрами, где поэт говорит от другого лица. В совершенно новой категориальной конструкции мы видим, тем не менее, рефлексии идей, лежащих у самых истоков поэтики.

ТЕМА 3: МАТЕРИЯ

На поэтику глубокое воздействие оказало риторическое учение о вещах и словах как двух элементах речи. «Всякая речь, — пишет Квинтилиан, — состоит из того, что означается, и из того, что означает, то есть из вещей и слов (*Omnis oratio autem constat aut ex iis quae significantur aut ex iis quae significant, id est rebus et verbis*)» (3:5:1). Ту же дихотомию вещи и слова теоретики находили у Горация, уже применительно к самой поэзии, — в обращенных к поэту строках «Искусства поэзии» (310-311): «Предмет (*res*) тебе дадут писания философов (*socraticae chartae*), слова же (*verba*) сами последуют за предметом». Представление, что «всякое стихотворение состоит из вещей и слов (*omne enim poema rebus et verbis constat*)» (Джованни Британнико да Бреша, в комментарии к Горацию, 1518¹⁷³), становится общим местом в поэтиках Ренессанса (в том числе и у Скалигера); довольно часто, впрочем, термин *res* заменяется словом *materia*, которым обозначали предмет поэзии уже средневековые авторы.

Дихотомия вещи и слова коррелировала со стадиями работы поэта (также заимствованными из риторики). Работе с вещами (материей) соответствовало *inventio* (нахождение/изобретение), работе со словами — *elocutio* (выражение): поэт сначала находит вещь, а потом подбирает к ней слова. Именно так понимались и вышецитированные строки Горация: по мнению вышеупомянутого Джованни Британнико да Бреша, римский поэт хочет сказать, что для поэта сначала необходимо «нахождение вещи (*rei inventionem*)», а затем он может перейти к *elocutio*, которое понимается как «приспособление слов и мыслей к нахождению (*verborum et sententiarum ad inventionem accomodatio*)»¹⁷⁴.

3.1. Природа

Итак, поэт находит вещи, а затем выбирает слова. Если выбор слов определялся принципом декорума (о чем пойдет речь ниже), то нахождение вещей — принципом правдоподобия, верности правде (понимаемой, как мы уже видели, весьма различным образом) и природе. По сути, природа, во всем спектре значений этого слова, и есть совокупный материал поэта, который представляется ее толкователем, переводчиком — например, у Филипа Харсдёрфера: «его [поэта] стихотворение — это перевод чудесных замыслов природы (*Was sonst die Natur führt in dem Wunderschild / das dolmetscht sein gedicht...*)»¹⁷⁵.

Однако «находить» в природе нужную ему «вещь» поэт должен руководствуясь опытом образцовых поэтов прошлого: если природа — это некий «склад вещей», *coria rerum* (если можно так выразиться по аналогии с квинтилиановским выражением «хранилище слов» — *coria ver-*

¹⁷² См. Махов А. Е. Лирика (в наст. издании). С. 341.

¹⁷³ Цит. по: Weinberg:1961. Vol. 1. P. 93.

¹⁷⁴ Цит. по: Weinberg:1961. Vol. 1. P. 93.

¹⁷⁵ Harsdörffer G. Ph. FraunzimmerGesprächspiele (1644-45). Hrsg. I. Böttcher. Tübingen, 1968. VI. S. 577.

vogum, из которого черпает оратор¹⁷⁶), то образцовый поэт дает своего рода эвристический ключ к этому складу — он помогает найти на складе нужную вещь. Отношение поэта к природе трактуется как опосредованное поэтической традицией — и до такой степени, что поэт свою *res*, по сути дела, находит не в мире вещей, но среди чужих *verba*. На примере Скалигера эту двусмысленность прекрасно выявил Бернард Вайнберг. Скалигер, казалось бы, призывает поэтов обратиться к природе: «Природное следует искать в недрах Природы (*in Naturae sinu investiganda*) и, извлекая его оттуда, представлять взорам людей (*inde eruta sub oculis hominum subiicienda erunt*)». Но для того, чтобы сделать это наименее удобным образом, «следует извлекать примеры (*exempla*) из того, кто единственный достоин имени поэта». Речь идет о Вергилии, «из чьей божественной поэмы выводим различные типы персонажей (*statuemus varia genera personarum*)». Вайнберг весь этот ход мысли обобщает лаконично: «Вергилий и есть природа». Впрочем, и сам Скалигер называет Вергилия «второй природой (*alteram naturam*)»¹⁷⁷.

В дальнейшем поэтологическая мысль в целом двигалась к разделению природы и «Вергилия» (т. е. «второй природы», представленной в образцах и правилах). Впрочем, многие ренессансные критики верили в единство Природы и правил Аристотеля¹⁷⁸, а позднейший классицизм продолжал развивать мысль, что природа и поэтический канон (собственно, и позволяющий находить поэту нужные, а не какие попало «вещи») — едины. В этом духе, например, рассуждает Александр Поуп («Опыт о критике», 1711): «Эти древние правила, найденные, а не измышленные, — сама природа, но природа, приведенная в систему (*Nature methodiz'd*)»¹⁷⁹ (II, 88-89). Мысль о том, что природа сама по себе несовершенна и искусство призвано ее улучшить, на протяжении XVII века повторяется многими барочными теоретиками: «без искусства природа никогда не может быть совершенной, а без природы искусство не существует» (Бен Джонсон)¹⁸⁰; «искусство доводит до совершенства то, что природа только начала» (Георг Ноймарк)¹⁸¹. Поэзия усиливает, сгущает краски, «делает прекрасное прекрасней и ужасное — ужасней» (Харсдёрфер)¹⁸² — эта идея имеет, впрочем, давнюю историю, восходящую к арабскому философу и комментатору Аристотеля аль-Фараби: поэт делает свой предмет «более благородным или более низким», чем он есть на самом деле¹⁸³.

В этот же период активно разрабатывается представление о том, что творческая мощь поэта позволяет ему создавать нечто значительное из ничтожного материала (по сути, вариант *topos creatio ex nihilo*): согласно Бальтазару Киндерманну (1664), «сочинять — ... значит ... из ничтожных или безобразных вещей вырабатывать нечто прекрасное, значительное, исполненное духа и похвальное»¹⁸⁴ (S. 86).

Вероятно, с начала XVIII века развивается новое отношение к природе как законченной и совершенной целостности, которая не нуждается ни в каком улучшении; более того — природа в чем-то лучше искусства: «... в природе вообще есть нечто более величественное и внушительное, чем в произведениях искусства», — пишет Джозеф Аддисон в 1712 г.¹⁸⁵ Любопытно, что когда у некоторых классицистически настроенных теоретиков появляется установка на неприукрашенное подражание природе, она порой сочетается с выпадами против Вергилия — как, например, у Фридриха Каница (1700): «Ни один поэт не трактовал природу столь искусственно: она слишком плоха для него — он приискивает для нее новые черты»¹⁸⁶. Природа и Вергилий здесь уже решительно разведены.

¹⁷⁶ Воспитание оратора. 12:10:64 и др.

¹⁷⁷ Weinberg B. Scaliger versus Aristotle on Poetics // *Modern Philology*. 1942. Vol. 39. N 4 (May). P. 348-349. Скалигер, «Поэтика», III:iii, III:xxv.

¹⁷⁸ См., например: Лозинская Е. В. Итальянская поэтика (в наст. издании). С. 154.

¹⁷⁹ Цит. по: Цурганова Е. А. Английская поэтика (в наст. издании). С. 301.

¹⁸⁰ Цит. по: там же. С. 289.

¹⁸¹ Цит. по: Махов А. Е. Немецкая поэтика (в наст. издании). С. 250.

¹⁸² Цит. по: Markwardt V. *Geschichte der deutschen Poetik*. Band 1: Barock und Frühaufklärung. B., 1937. S. 75-76.

¹⁸³ Цит. по: Можасва А. Б. Испанская поэтика (в наст. издании). С. 202.

¹⁸⁴ Цит. по: Махов А. Е. Немецкая поэтика (в наст. издании). С. 250.

¹⁸⁵ Цит. по: Цурганова Е. А. Английская поэтика (в наст. издании). С. 300.

¹⁸⁶ Цит. по: Махов А. Е. Немецкая поэтика (в наст. издании). С. 256.

Если еще у Поупа природа (правда, «приведенная в систему») была едина с «правилами», т. е., фактически, с канонем традиции, то завершается XVIII век противопоставлением природы и правил: главные в этом веке борцы с правилами, штюрмеры, именно природу берут себе в союзники — Якоб Ленц отбрасывает три единства во имя природы, «ибо природа разнообразна во всех своих проявлениях»¹⁸⁷. Стоит здесь вспомнить, что за шесть веков до Ленца Ибн Рушд точно так же апеллировал к природе, но с противоположной целью: чтобы обосновать единство действия в поэтическом произведении, — единством действия, по его мнению, достигается верность природе¹⁸⁸.

Идея природы как материи, да и «матери» искусства (как модели, на которую ориентировалось творчество) существовала в поэтике всегда — но соотношение природы и других поэтологических понятий (например, «правил»), как видим, мыслилось по-разному: не будет преувеличением сказать, что поэтологи извлекали из идеи природы как авторитетной инстанции то, что им было нужно в данный момент.

3.2. Фабула — человек

Представление о человеке как главной теме поэзии сейчас кажется вполне тривиальным; однако утверждалось оно в поэтике с трудом и вопреки авторитету Аристотеля, для которого фабула — главное в трагедии: в ней «не для того ведется действие, чтобы подражать характерам, а <наоборот>, характеры затрагиваются <лишь> через посредство действий» («Поэтика». 1450a20. Пер. М. Л. Гаспарова). Эта мысль усваивается многими теоретиками, нередко в расширении на всю поэзию как таковую («поэтика — это искусство сочинять фабулы» — Риккобони¹⁸⁹; «душа поэзии, каковой является фабула...» — Лопес Пинсьяно¹⁹⁰). Поэт — в первую очередь создатель фабул, а не человеческих образов. Потребность видеть в поэзии прежде всего фабулу, и лишь потом — человека, была столь сильна, что и в лирических формах некоторые поэтологи находили фабулу как последовательность чувств и страстей (пример такого осмысления «лирической фабулы» у Алессандро Гварини в 1599 г. приводит Е. В. Лозинская¹⁹¹).

Постепенно — начиная, по крайней мере, со Скалигера — начинается перенесение акцента с фабулы на человека. Скалигер в главе «Должен ли поэт учить нравам (mores) или действиям» («Поэтика». VII:iii) утверждает, что поэт «учит (docet) чувствам (affectus) посредством действий» (любви к добру, презрению к злу, и т. п.). Таким образом, действие (actio) — лишь «способ обучения (docendi modus)», лишь пример и инструмент; цель же — чувство (affectus vero finis)¹⁹². Далее эту линию продолжают многие — например, Драйден, но уже на языке новой эпохи. Действие у него не самоценно, но сопутствует изображению индивидуальных характеров: «фабула, как бы живо она ни была продумана, ... не будет действовать на наши чувства, если исключить подходящие характеры, манеры, мысли и речи» («Наброски ответа Раймеру», 1677)¹⁹³. И уже совершенно отчетливое и сознательное противостояние аристотелевской концепции мы находим у штюрмера — Якоба Михаэля Ленца (в «Замечаниях о театре», 1774), который подводит под свою критику историческую основу: Аристотель видит в трагедии «подражание не человеку, но действиям», потому что «поступками древних руководила железная судьба», что отвлекало их внимание от человека; в новой же драме интерес должен переместиться с судьбы, выражающей себя в действии, на человека — причем человека, способного самостоятельно определять свою судьбу¹⁹⁴. Завершается это утверждение человека как предмета искусства у Шиллера: единственная цель поэзии — в том, чтобы дать «человеческому его сколь возможно полное выражение» («О

¹⁸⁷ Цит. по: там же. С. 275.

¹⁸⁸ См.: Можасва А. Б. Испанская поэтика (в наст. издании). С. 209.

¹⁸⁹ Цит. по: Лозинская Е. В. Итальянская поэтика (в наст. издании). С. 139.

¹⁹⁰ Цит. по: Можасва А. Б. Испанская поэтика (в наст. издании). С. 223.

¹⁹¹ Лозинская Е. В. Подражание (в наст. издании). С. 381.

¹⁹² Цит. по: Weinberg V. Scaliger versus Aristotle on Poetics // Modern Philology. 1942. Vol. 39. N 4 (May). P. 340.

¹⁹³ Цит. по: Цурганова Е. А. Английская поэтика (в наст. издании). С. 295.

¹⁹⁴ См. подробнее: Махов А. Е. Немецкая поэтика (в наст. издании). С. 275.

наивной и сентиментальной поэзии», 1795). Ни о какой фабуле как конечной цели искусства у Шиллера вообще нет речи.

Итак, поэтика в целом двигалась от представления о поэте как сочинителе фабул к идее поэта как выразителя «человечности». Это, разумеется, не значит, что поэтика на ранних этапах не интересовалась изображением человека, — вернее будет сказать, что она не выделяла его как исключительную тему, а трактовала скорее в рамках общей программы подражания реальности, видя в изображении людей часть этой программы (наряду с подражанием событиям, явлениям природы и т. п.).

Отправным текстом здесь служил Аристотель, который включил «характер» (ethos) в число шести элементов трагедии. По Аристотелю, характеры должны быть «хорошими», «сообразными», «похожими», «последовательными» («Поэтика». 1454a15-30); на эти критерии ориентировались поэтики Ренессанса, как и более поздние тексты. Риторическая же традиция (как всегда, взаимодействовавшая с традицией собственно поэтологической) предписывала воссоздавать «качества» лица по признакам (общим местам изобретения), перечисленным Цицероном в трактате «О нахождении» (I:34-35): имя, природа (т. е. пол, происхождение, свойства тела и души и т. п.), образ жизни, привычки и др. Риторическая традиция сохраняла чрезвычайную влияние в эпоху Средневековья, когда на ее основе были разработаны приемы описания (descriptio) людей, в котором «следует передавать и качество (proprietas) лиц, и многообразие (diversitas) качеств» (Матье Вандомский).

Описание человека мыслилось формализованно, как своего рода ответ на анкету. Число пунктов в «анкете» разнилось; один из самых больших списков дает в IX в. Радберт в «Житии Адальхарда». Желая описать то, что он обозначает греческим словом charaktērismos, Радберт пишет: «У ораторов характер (qualitas) совершенного мужа рассматривается с учетом имени (nomine), родины (patria), происхождения (genere), достоинства (dignitate), судьбы (fortuna), телесных качеств (corpore), образования (institutione), нравов (moribus), образа жизни и хорошо ли ведет свои привычные домашние дела (victu, si rem bene administret, qua consuetudine domestica teneatur), душевных пристрастий (affectione mentis), искусности (arte), положения (conditione), привычек (habitu), лица и походки (vultu incessuque), речи (oratione), настроения (affectu)». Матье Вандомский, близко придерживаясь Цицерона, дает список из 11 признаков: имя (nomen), природа (natura; имеются в виду пол, национальность, врожденные телесные и душевные свойства), круг общения (convictus), судьба (fortuna), привычки (habitus), любимые занятия (studium), чувства (affectio), намерения (consilium), обстоятельства (casus), деяния (facta), речи (orationes).

Данная система характерологии, при всей ее разработанности, вовсе не ставила своей целью создание индивидуализированных описаний: скорее она должна была предоставить в распоряжение писателя наборы признаков, соответствующие определенным типам людей. Так, Матье Вандомский дает подробные рекомендации о том, как должны описываться люди разных сословий и профессий. В «церковном пастыре» должна подчеркиваться «стойкость веры», справедливость же, напротив, подчеркивать не надо, «чтобы церковный пастырь строгой справедливостью не перешел во властителя»: ведь «строгость справедливости» — признак властителя¹⁹⁵.

Об устойчивости этой системы — риторической по своей природе — свидетельствуют и многие поэтики Ренессанса. Так, Джанджорджо Триссино еще в середине XVI века выделяет семь параметров характера, как он рассматривается в риторике: раса, страна происхождения, пол, возраст, богатство, нрав, привычки¹⁹⁶. Об изображении личности в ее неповторимости нет и речи: к такому изображению едва ли не впервые призовут штюрмеры в XVIII в. — однако и они найдут оппонента в Шиллере, который, при всей своей приверженности идее человека, не рекомендует все-таки «спускаться от идеальной всеобщности к несовершенной индивидуальности»¹⁹⁷.

¹⁹⁵ Цит. по: Махов А. Е. Средневековая латинская поэтика (в наст. издании). С. 106 и далс.

¹⁹⁶ Цит. по: Лозинская Е. В. Итальянская поэтика (в наст. издании). С. 145

¹⁹⁷ В рецензии на стихотворения Бюргера (1791). Цит по: Махов А. Е. Немская поэтика (в наст. издании). С. 281.

3.3. Ограничения и топос всеохватности

Отбор материи в поэтическое произведение регулировался определенными ограничениями, обусловленными жанром (например, трагедия имеет свой набор предметов, а комедия — свой: списки таких предметов приводились в поэтиках) либо общими эстетическими установками эпохи. Так, барочная поэтика Августа Бухнера (1630-е гг.) вообще не рекомендует «вводить незначительнейшие и наипростейшие предметы», ибо это «значило бы вредить высоте поэта, который всегда должен следовать за прекраснейшим и лучшим»; «подобно тому как от природы мы отвращаем взор от безобразных вещей, то и слушаем о них мы без охоты»¹⁹⁸. Поэтика стремилась организовать материю как некую сумму «вещей» в иерархию, соответствующую той или иной иерархии «слов». Средневековые разработали систему соответствия «вещей» трем стилям, которая приняла форму т. н. колеса Вергилия: трем произведениям последнего («Буколики», «Георгики», «Энеида») соответствовали стили (*humilis, mediocris, gravis*), стилям — сословия (пастух, землепашец, воин), а сословиям — определенные наборы «вещей» (так, рыцарю подобали меч, конь, крепость, лавр)¹⁹⁹.

Тщательно разработанная иерархия *res* в «Поэтике» Скалигера устанавливает связь уже не между вещами и стилями, но между вещами и жанрами. Скалигер (в книге III) делит *res* на *persona* и *extra personam*; эта последняя категория включает материальные и нематериальные (например, «речь», «жертва») предметы, места, времена, а также действия, являющиеся следствием судьбы (от них отличены действия, вызванные людьми). Все эти категории могут образовывать вертикальные иерархии (от лучшего к худшему), но изложена лишь иерархия для категории *persona*: Бог — «сильнейшие мужи» — прочие герои — затем обычные люди, тоже расположенные иерархично, вплоть до наиничтожнейшего. С иерархией вещей связана иерархия жанров: самые благородные (*nobilissima*) — гимн и пеан (восхваляющие Бога); на втором месте — песни (*mele*), оды, «восхваляющие сильных мужей (*quae in virorum fortium laudibus versabantur*)»; на третьем — эпика, «в которой есть и герои, и другие, менее значительные люди (*in quibus et Heroes sunt, et alii minutiores*)»; далее — трагедия и комедия; еще ниже — сатиры, эксоды, гименеи, элегия, монодия, эпиграмма и т. п.²⁰⁰

Выбор материи был предметом дискуссий; например, вызывал расхождения вопрос о том, можно ли в комедию вводить персонажи из высших сословий (Куэва и Лопе де Вега допускали такую возможность²⁰¹), или наоборот — можно ли в трагедии изображать простолюдинов (что допускал Андреас Грифиус²⁰²). Расхождение во мнениях и полемику могли порождать и другие альтернативы, связанные с материей поэзии: помимо вышеописанной альтернативы «фабула — человек» спорными были, к примеру, вопросы о предпочтительности современного или исторического материала (средневековые эпические поэты порой подчеркивали свою приверженность историческим сюжетам и лицам в противовес современной жизни, недостойной воспевания, — как Кретьен де Труа, который в предисловии к «Ивейну», 29–32, предлагает «оставить ныне живущих и говорить о тех, кто жил когда-то»), о предпочтительности частного или всеобщего (так, Торквато Тассо полагал, что поэт «заменяет правду частностей правдой универсалий»²⁰³; Сэмюэл Джонсон противопоставлял Шекспира как «поэта всеобщей природы» прочим драматургам, создающим «слишком индивидуальные характеры»²⁰⁴; Шиллер в противовес штюрмерам с их страстием к индивидуально-характеристическому выдвигал тезис о необходимости поднять частное до всеобщего²⁰⁵).

Наряду с этими многообразными вариантами ограничений и предпочтений в поэтике с

¹⁹⁸ Цит. по: Махов А. Е. Немецкая поэтика (в наст. издании). С. 245.

¹⁹⁹ См. подробнос: Махов А. Е. Стиль (в наст. издании). С. 417.

²⁰⁰ Изложено по: Weinberg V. Scaliger versus Aristotle on Poetics // *Modern Philology*. 1942. Vol. 39. N 4 (May). P. 344–345.

²⁰¹ См.: Можасва А. Б. Испанская поэтика (в наст. издании). С. 227 и далее.

²⁰² См.: Махов А. Е. Немецкая поэтика (в наст. издании). С. 254.

²⁰³ Цит. по: Лозинская Е. В. Итальянская поэтика (в наст. издании). С. 160.

²⁰⁴ Цит. по: Цурганова Е. А. Английская поэтика (в наст. издании). С. 303.

²⁰⁵ См. подробнос: Махов А. Е. Немецкая поэтика (в наст. издании). С. 280.

древних времен существовало и представление о всеохватности поэтического творчества, о дозволенности поэту изображать любую материю. Первоначально оно, видимо, формируется в риторике применительно к оратору: в соответствии с самой своей профессией он как бы обязуется «говорить о любой предложенной ему вещи (omni de re, quaecumque sit proposita) красиво и изобильно» (Цицерон. «Об ораторе». 1:6:21); материей ему служат «все вещи (omnes res)» (Квинтилиан. 2:21:4). Выражение того же мотива — правда, не столь явное, — применительно к поэзии можно усмотреть в строках «Искусства поэзии» Горация: «Художникам, как и поэтам, / Издавна право дано дерзать на все, что угодно!» (9-10. Пер. М. Л. Гаспарова)²⁰⁶.

В дальнейшем топос всеохватности поэзии многократно всплывает у разных авторов — как в отношении поэзии в целом, так и ограниченный отдельными жанрами (которым как бы выдавалась лицензия на всеохватность). Уже трубадуру Раймону Видалю кажется, что «все беды и радости этого мира воспеты трубадурами, и нет такой черты, которую бы какой-нибудь трубадур не исхитрился бы срифмовать...»²⁰⁷. Однако по-настоящему распространенным этот топос, тесно связанный с вышеописанным топосом поэзии как средоточия всех наук и искусств, становится в поэтиках Ренессанса и барокко. Логическая взаимосвязь двух этих топосов видна из рассуждения Бенедетто Варки («Лекции о поэзии», 1553-1554 гг.), согласно которому поэзия «трактует любые предметы — как божественные, так и человеческие», и поэтому должна «содержать в себе по необходимости одновременно все науки, все искусства и все дарования»²⁰⁸. «Если поэзия на самом деле есть философия, а философия включает в себе все божественные и человеческие вещи, то из этого следует, что поэзия может заключить в себя весь мир и природу», — пишет Август Бухнер (в 1630-е гг.), а в качестве примера этой «философической» всеохватности поэзии приводит «прекрасное и совершенное» стихотворение Джироламо Фракасторо об «ужасной французской болезни»²⁰⁹ (так, кстати, рождается мысль, что поэзия может прекрасно воссоздавать безобразное: за сорок лет до Бухнера, в 1593, Джамбаттиста Гварини пишет о том, что цель поэзии — «не подражать хорошему, но хорошо подражать»; поэт, хорошо подражающий плохому, — хороший поэт²¹⁰).

Тем же путем — через сопоставление поэзии с наукой, которая универсальна, — обосновывает топос всеохватности Йоганн Петер Тиц (1642): предмет поэзии «простирается так же далеко, как и человеческая наука»; под этой последней понимается все многообразие человеческих эмоциональных состояний, которые облакаются в стихи: «В стихах мы радуемся и печалимся, любим и ненавидим, надеемся и боимся, изъявляем дружбу и гневаемся, хвалим и порицаем, плачем и смеемся, просим и благодарим, желаем счастья и несчастья, утешаем, благословляем и проклинаям, путешествуем по воде и по земле, — то есть, в целом, говорим о небесных и божественных вещах». Понимание поэзии как своего рода энциклопедии человеческих поступков подхватывает Харсдёрфер (1647-53): содержание поэзии составляют «образы всевозможных поступков, какие только бывают в человеческой жизни»²¹¹.

Наконец, следует упомянуть о том, что топос всеохватности порой трактовался в избирательном смысле и связывался с теми или иными жанрами: комедией (в ней поэт «должен говорить обо всем, и говорить все, потому что он рисует все, что происходит в мире», — Луис Альфонсо де Карвальо, 1602²¹²), эпиграммой (в ней «возможны любые предметы и выражения» — Мартин Опиц, 1624²¹³), пасторалью (в «полевых или пастушеских произведениях говорят обо всех вещах, высоких и низких персонах, о произошедших или будущих событиях... В них можно также говорить о солнце, луне и звездах, об облаках и других природных явлениях, также о городах и крепостях, о нравах и добродетелях, о мирской суете, о смерти, о дьявольских сатирах и

²⁰⁶ См. об этом месте: Гринцер Н. П. Античная поэтика (в наст. издании). С. 86.

²⁰⁷ Цит. по: Пахсарьян Н. Т. Трубадуры поэтика (в наст. издании). С. 428.

²⁰⁸ Цит. по: Лозинская Е. В. Итальянская поэтика (в наст. издании). С. 142.

²⁰⁹ См. подробнее: Махов А. Е. Немецкая поэтика (в наст. издании). С. 244.

²¹⁰ Il Verato secondo... Цит. по: Weinberg:1961. Vol. I. P. 30.

²¹¹ Цит. по: Махов А. Е. Немецкая поэтика (в наст. издании). С. 245, 246.

²¹² Цит. по: Можасва А. Б. Испанская поэтика (в наст. издании). С. 226.

²¹³ Цит. по: Новожилов М. А. Эпиграмма (в наст. издании). С. 457.

их обмане... Из этого легко заключить, сколь богатой материей обладает ученый пастух, чтобы выразить в пении свою благодарность Всевышнему, от которого он прежде всего и должен ожидать благословения своему полю». — Зигмунд фон Биркен, 1679), одой («оде подходят все предметы — духовные, нравственные, любовные, военные и прочие...» — Даниэль Георг Морхоф, 1682²¹⁴). Столь универсалистское понимание оды у Морхофа готовит апологию этого жанра у Гердера, увидевшего в оде зародыш и основу всей поэзии.

ТЕМА 4: СЛОВО

Если материю поэт выбирал из всего многообразия мира, то слова он черпал из обширного «хранилища слов» — *сориа verborum*, как определял его Квинтилиан. Слово на этом этапе — этапе «выбора слов» — очень напоминает вещь: это тоже своего рода материал, которым пользуется поэт, чтобы составить произведение (совсем другое дело — слова, уже составленные в произведение: здесь они образуют его форму и, в силу их искусного расположения, обретают особые качества гармонии, «сладостности» и т. п.).

Сходство вещи и слова — когда они понимаются как две стороны поэтического «материала» — подчеркнуто мотивом, который по крайней мере дважды всплывает в текстах нашей книги: мастерство поэта, в конечном итоге, направлено на то, чтобы «слова стали вещами», т. е. действовали с такой же непосредственной силой, как сами вещи. В анонимной английской «Книге куртуазии» (1477-1478) о языке Джеффри Чосера говорится, что он «был настолько прекрасным и проникновенным, что слуху представал не только словом, но самой вещью»²¹⁵. Через триста лет мотив возникает у итальянца Саверио Беттинелли («Об энтузиазме в изящных искусствах», 1769): в пропагандируемом им «стиле», основанном на принципе энтузиазма, «всё — вещь, и сами слова — это вещи, потому что они наносят удар и имеют сильнейший эффект»²¹⁶.

Итак слово, пока оно еще находится в «хранилище слов», — это материал поэзии; к нему порой, так же, как и к вещи, применяется термин «материя». Это ясно видно у Скалигера, для которого поэтическое произведение «делится на вещи и слова (*in Res et Verba quum dividatur*)», при этом «слова суть и части, и материя речи (*verba ipsa et partes sunt et materia orationis*)». «Словесное расположение и украшение образуют как бы некую форму (*verborum autem dispositio atque apparatus quasi forma quaedam*)», но эту форму слова получают от вещей (*ab ipsis rebus formam illam accipiunt*)²¹⁷. Эта несколько странная оптика Скалигера — когда не вещи «преломляются» в словах, но, напротив, слова в вещах (мы как бы видим не вещи сквозь слова, но слова сквозь вещи, которые и дают словам форму и смысл) — объясняется его платонизирующей установкой: он разделяет учение Платона о вещи как образе Идеи, слова же — образы вещей (*imagines rerum* — его любимое выражение), т. е., по сути, образы образов.

Учитывая это, мы легко поймем логику Скалигера в распределении трех ключевых книг его «Поэтики» (2-4). Вторую книгу, посвященную ритмам, метрам и прочим подобным проблемам — т. е., по сути, «словам», взятым как бы до смысла, — он называет «Материя» («*Hyle*»); третью, посвященную «вещам» и самую обширную, он называет «Идея» («*Idea*»); наконец, в четвертой книге («*Parasceue*» — «изготовление, устройство») он рассматривает выбор стиля, фигур и прочие проблемы «украшения» — и таким образом как бы возвращается к «словам», но уже осмысленным, получившим форму от «вещей».

4.1. «Поэты говорят на другом языке»

Если слово сходно с вещью в том смысле, что на стадии выбора оно предстает материей поэта, то различие между словом и вещью, пожалуй, заключалось в том, что на выбор слов никак

²¹⁴ Цит. по: Махов А. Е. Немская поэтика (в наст. издании). С. 249, 251.

²¹⁵ Цит. по: Забалуев В. Н. Английская поэтика: Средние века (в наст. издании). С. 286.

²¹⁶ Цит. по: Лозинская Е. В. Итальянская поэтика (в наст. издании). С. 178.

²¹⁷ Поэтика, кн. 3, гл. 1. Цит. по: Weinberg B. Scaliger versus Aristotle on Poetics // Modern Philology. 1942. Vol. 39. N 4 (May). P. 343-344.

не распространялся вышеописанный топос всеохватности. Если право поэта на обращение к любым (или ко всем) предметам утверждалось многократно (как видно уже из вышеприведенных цитат), то в области выбора слов, напротив, господствовало представление об особенностях, специфичности поэтического языка, который мог включать далеко не все слова.

Уже Аристотель требовал от поэтов «делать речь непривычной» (1404b10-12). «В ведении поэзии прежде всего остаются все необычные слова: глоссы, украшения, композиты и неологизмы и т. д.; благодаря этому достигается возвышенность и нетривиальность поэтического языка»²¹⁸. С советом Аристотеля «придавать языку характер иноземного» («Риторика». Кн. III, Гл. 2)²¹⁹ соотносится и высказывание Цицерона о том, что «поэты говорят будто на каком-то другом языке» («Об ораторе». II:14:58).

Поэтологи Ренессанса и более поздних эпох, по сути, варьируют эти античные идеи: так, согласно Бернардино Партенио («О поэтическом подражании», 1560), поэзия (в отличие от риторики) требует особых слов — «наискуснейших (*ingeniosissimi*), если не сказать странных (*bizzari*) и совсем чуждых обыденному употреблению (*e del tutto estratti dalla consuetudine*)». У Партенио, как и у некоторых других авторов, подчеркивается важность фонетического момента при выборе слов: предпочитают полнзвучные слова, с гласными «а», «о», и т. п.²²⁰ Другой (и также вполне типичный) пример — трактат «Об истинной поэзии» (1555) Джованни Пьетро Каприано, где утверждается, что язык поэтического произведения должен быть «подобающим и пристойным, полным оборотов изящных, и изысканных, и доставляющих величайшее удовольствие, отличным от любого другого способа вести речь»²²¹.

Момент звуковой гармонии в выборе слов был очень важен для ренессансных поэтов, склонных рассматривать «стихи или рифмы» как «род музыкального высказывания (*a kind of Musically utterance*), вследствие определенного согласия в звуках»²²². Антонио Себастьяно Минтурно (1563) утверждает, что поэт «может придавать больше значения звучанию слов, доставляющему удовольствие ушам, чем их соответствию вещам»²²³; Джордж Патнем (1589) считает, что «речь можно сделать мелодичной и гармоничной» посредством «выбора гладких слов» — имеется в виду, конечно, их акустическая приятность²²⁴.

Особенность поэтической речи могла иногда усматриваться в использовании фигур и тропов, а также в ее стихотворной форме. Однако против таких простых формальных признаков находились столь же простые возражения: ведь, с одной стороны, всем было понятно, что и риторика использует фигуры и тропы; а с другой стороны, многие считали, что стихотворная речь не обязательна для поэзии и не может быть ее отличительным признаком.

Что касается различения, на уровне выбора слов и синтаксических конструкций, поэзии и прозы (а в случае Средних веков — метрической поэзии и прозы²²⁵), то обычно предполагалось, что поэзия требует более тщательного отбора слов и более необычного синтаксиса, чем проза. В отличие от метрики, проза «любит все слова без разбора (*omnia verba indistanter amat*)», пишет в начале XIII в. Джеффри Винсофский²²⁶. Любопытно, что спустя более чем пять веков Фридрих Клопшток, сторонник резкого разграничения языка поэзии и прозы, пишет практически то же самое: «В языке для поэтов меньше слов, [чем для прозаиков], и в этом — первое отличие поэзии от прозы» («О языке поэзии», 1758)²²⁷.

Другая линия — ориентирующая поэзию на язык прозы и тем самым нивелирующая раз-

²¹⁸ Гринцер Н. П. Античная поэтика (в наст. издании). С. 83.

²¹⁹ Об этом предписании в связи с категорией удивления (необычность языка как источник удивления) см. в экскурсе: Лозинская Е. В. Удивление (в наст. издании).

²²⁰ Цит. по: Weinberg:1961. Vol. 1. P. 147.

²²¹ Цит. по: Лозинская Е. В. Итальянская поэтика (в наст. издании). С. 143.

²²² Puttenham G. The arte of English poesie. Cambridge, 1970 (repr. ed. 1589). P. 79 (Book 2, ch. 1).

²²³ Цит. по: Лозинская Е. В. Итальянская поэтика (в наст. издании). С. 144.

²²⁴ Цит. по: Махов А. Е. Гармония (в наст. издании). С. 319.

²²⁵ О проблеме (не)различия поэзии и прозы в Средние века см. соотв. раздел в нашем очерке Средневековая латинская поэтика.

²²⁶ Цит. по: Махов А. Е. Средневековая латинская поэтика (в наст. издании). С. 111.

²²⁷ Цит. по: Махов А. Е. Немецкая поэтика (в наст. издании). С. 274.

личие между ними — берет начало в эпоху Ренессанса²²⁸; на немецкой почве она находит яркое выражение у теоретика галантной эпохи Кристиана Вайзе (1692), сформулировавшего принцип, который будет потом на разные лады варьироваться другими поэтологами: «Ту конструкцию, которая нетерпима в прозе, следует исключить и из поэзии»²²⁹. С этим не согласились бы многие сентименталисты и предромантики — что видно хотя бы из вышецитированной статьи Клопштока.

Проза в целом, конечно, понимается как нечто менее подходящее для искусства слова, чем «ритмы и метры»: возникшая позднее поэзии, проза больше годится для «наук» или для некоторых низших жанров. Определяется она не сущностно, но скорее как «отсутствие поэзии», — так уже у Исидора Севильского: «Проза (prosa) — это протянутая речь (producta oratio), освобожденная от законов метрики (a lege metri soluta)»²³⁰. Высокое, мастерское произведение, написанное прозой, — все равно «поэзия, но без стиха»: представление о различии поэтического и прозаического художественного мышления отсутствует. Точно так же и редкие эстетические апологии прозы как таковой сводятся к попыткам найти в ней элементы, которые есть в поэзии, — т. е., фактически, доказать, что «проза — та же поэзия»: так, испанец Небриха (1492) обнаруживает в прозе деление на стопы²³¹.

Иоганн Адольф Шлегель в 1770 г., пожалуй, одним из первых вводит понятие «прозаического словесного искусства (prosaische Dichtkunst)», определяя всё прозаическое как «поэзию вещей (Poesie der Sachen)»; он же дает высокую оценку жанра романа как «своеобразного и истинного чудесного произведения»²³². Так начинается зарождаться идея «прозаического» как особого качества художественного слова, принципиально не сводимого к набору традиционных представлений о поэзии.

Так или иначе, оказывалось, что определить особенность поэтической речи на основе формальных противопоставлений (украшенная — простая, поэзия — проза) не так уж просто, — и потому рассуждения о ней нередко принимали экзальтированно-мистический оттенок, особенно у теоретиков эпохи барокко: поэт «воспаряет к небесам, оставляет под собой обычный способ выражаться»; его речь — «высокая, смелая, украшенная», она похожа «скорее на речения Божества или оракула, ... чем на обычный человеческий голос» (Август Бухнер, 1630-е гг.); поэт «отбирает из тысячи слов лишь те, что звучат торжественно, выбирает необычные выражения, которые значительны, неожиданны, захватывающи, странны и выходят за рамки разумения» (Каспар фон Штилер, 1685); «...О поэтах говорят, что они обладают другой речью и говорят больше нежели по-человечески» (Даниэль Георг Морхоф, 1682)²³³. В сентенции Морхофа Цицероновская мысль об особом языке поэтов усложняется привнесением идеи сверхчеловеческого характера этого языка.

4.2. Стиль — зеркало предмета и/или зеркало автора

Выбор слов регулировался, конечно же, не только общим представлением об особости поэтической речи, но и требованиями со стороны предмета и жанра. Система соответствий между предметом, жанром и стилем, о которой мы уже говорили выше, восходит к риторическому учению о родах речи (genera dicendi). Характер речи должен соответствовать ее предмету. В «Ораторе» Цицерона эта связь описана так: «о низком точно, о высоком важно и о среднем умеренно (humilia subtiliter et alta graviter et mediocria temperate)», или, чуть ниже, — «о малом просто, о среднем умеренно, о великом важно (parva summisse, modica temperate, magna graviter dicere)» (100-101). Эту систему несколько трансформирует Августин, формулируя для каждого

²²⁸ См. об этом: Можасва А. Б. Испанская поэтика (в наст. издании). С. 220.

²²⁹ Цит. по: Махов А. Е. Немецкая поэтика (в наст. издании). С. 256.

²³⁰ Цит. по: Можасва А. Б. Испанская поэтика (в наст. издании). С. 194.

²³¹ См.: там же. С. 216.

²³² Цит. по: Markwardt В. Geschichte der deutschen Poetik, Band 2: Aufklärung, Rokoko, Sturm und Drang. В., 1956. S. 115-117

²³³ Цит. по: Махов А. Е. Немецкая поэтика (в наст. издании). С. 244, 252, 252.

из стилей²³⁴ соответствующий принцип выбора слов: «в простом (submisso) роде — достаточность (sufficientia), в умеренном (temperato) — блеск (splendentia), в высоком (grandi) — страстность (vehementia)»²³⁵.

Если первоначально соответствия проводятся между стилем и предметом, то третий компонент этой системы соответствий — жанр — занимает свое место в ней не сразу. Полноценную и разветвленную систему (т. е., по сути дела, иерархическую теорию жанров) мы находим лишь у ренессансных теоретиков, например, у Скалигера; хотя уже в Средние века возникают представления о предпочтительном выборе слов применительно к отдельным жанрам: так, комедии соответствует *jocosa materia*, которую следует излагать «легкими и всем понятными словами (*levibus et communibus*)» (Джеффри Винсофский, начало XIII в.)²³⁶. Следует заметить, что предписание пользоваться в низких жанрах простым языком входило в некоторое противоречие с вышеописанным топосом общей необычности, особенности поэтической речи, — но это противоречие либо не замечалось, либо снималось указанием на то, что низкие жанры и предназначены не настоящему ценителю поэзии, а «толпе».

Метрические формы трактовались как жанры или «поджанры»: в них нередко усматривалось соответствие с тем или иным предметом, настроением и т. п., — то, что мы сейчас назвали бы «семантическим ореолом» метра. Так, Морхоф, говоря о метрике оды и отмечая, что она может быть весьма многообразной, устанавливает для метров содержательно-тематические предпочтения: «трохеический метр — наилучший, когда надо представить желание в нравственных и любовных темах; ямбический — в шуточных и бранных стихах; анапест и дактиль — когда хотят представить что-либо веселое»²³⁷.

Несмотря на абсолютное господство и всеприсутствие теории выбора слов в соответствии с предметом, уже в античности начинает постепенно вырабатываться представление о совершенно другом критерии выбора стиля — и, разумеется, выбора слов как части стилистического облика речи. Этот критерий принимает во внимание не предмет, но личность автора; иначе говоря, мы наблюдаем, как постепенно вырабатывается представление, нашедшее окончательное выражение в сентенции «стиль — это человек». В античной литературе оно выражено, например, в письме Сенеки («Письма к Луцию», 114), где говорится, что «у каждого оратора манера говорить похожа на него самого»: так, речь Мецената «была такой же развязной (*soluta*), как и он сам». Цицерон («Брут, или О знаменитых ораторах») рассуждает о произведениях Лисия в «телесных» категориях, так что физиологическую характеристику Лисия трудно отделить от характеристики собственно произведений: «в Лисии часто чувствуются и мускулы, да такие, что силою никому не уступят», и т. п.²³⁸ Речь здесь пока еще идет не о сознательном выстраивании аналогии между стилем и личностью, но о сходстве, получаемом произвольно: автор просто не может не быть в чем-то похожим на свой стиль.

Тенденция к сознательному построению индивидуального стиля, соответствующего складу собственной личности, берет начало, видимо, у итальянских гуманистов — как это видно из статьи Е. В. Лозинской: у Петрарки формируется представление «об индивидуальном стиле (*meus michi stilus*), который подходит интеллектуальному складу автора подобно тому, как сидит на человеческой фигуре сшитое по мерке платье»; «образ речи, как и выражение лица, жесты и голос, должен быть особенным и специфичным для конкретного человека». Полициано «важнейшим основанием своего стилистического выбора видит особенности собственной личности»²³⁹.

В позднейших поэтиках традиционное иерархическое деление стилей может уживаться с

²³⁴ Собственно, «родов речи»: хотя еще Сервий впервые употребляет в связи с системой «трех родов речи» термин «стиль», доминирующим очень долго остается термин *genus*.

²³⁵ Цит. по: Махов А. Е. Стиль (в наст. издании). С. 415.

²³⁶ Цит. по: Махов А. Е. Средневековая латинская поэтика (в наст. издании). С. 104.

²³⁷ Цит. по: Махов А. Е. Немецкая поэтика (в наст. издании). С. 252.

²³⁸ Примеры заимствованы из: Leidl Ch. Autor und Werk. Metaphern in der Konstitution literarischer Kategorien // *Dictynna: Revue de poétique latine*. Lille, 2005. N 2. P. 6, 11.

²³⁹ Лозинская Е. В. Подражанис (в наст. издании). С. 369, 373

новым представлением о стиле как отображении авторской личности: так, немецкие поэтологи Гунольд и Ноймайстер (1707), с одной стороны, связывают стиль с понятием индивидуальности, включая в него и нацию как индивидуальность среди прочих народов (стиль — это «способ писать, который свойственен либо определенному человеку, либо всей нации»), а с другой — дают и вариацию на тему старой триады стилей (три основных стиля: галантный, глубокомысленный, возвышенный)²⁴⁰.

ТЕМА 5: ПРОИЗВЕДЕНИЕ

5.1. Метафоры произведения: сделанное — живое

Из вещей и слов поэт создает произведение — нечто такое, что не равно простой сумме составляющих его элементов. Оказываясь перед необходимостью описать эту особую целостность, поэтика прибегала к метафорам, которые можно распределить по полюсам «сделанное — живое». Эта исходная двойственность — произведение то ли сделанная вещь, то ли некий почти что живой организм, — восходит к Аристотелю. В самом деле: поэт, с одной стороны, как мы уже отмечали, «делает» и в таком смысле сходен с ремесленником, — а, с другой стороны, то, что у него получается, «подобно единому и целому живому существу» («Поэтика». 1459a23).

Две возможности понимания произведения, о которых мы говорим, долгое время мирно сосуществовали и не осознавались как враждебные, как неизбежная альтернатива. Первый ряд метафор был весьма разнообразен: он включал уподобления произведения ткани (само слово «рапсод» производилось от «сшивать»); метафора «плетения словес» угадывается в «завязке-сплетении-развязке» сюжета у Аристотеля²⁴¹, изделию токаря, кузнеца, гончара. Встречается также метафора произведения как здания: упомянем лишь мотив фундамента речи, который поэт возводит подобно архитектору (выше мы уже отмечали, что он присутствует у Пиндара, Квинтилиана, Демокрита); позднее он становится исключительно распространенным в средневековой экзегетике (сравнение четырех смыслов с частями здания, в т. ч. с фундаментом)²⁴², но встречается и в средневековых поэтических текстах — например, в немецкой поэме «Пилат» (конец XII в.), где говорится, что фундамент (fullemunde) произведения — его первый смысл (erste sin) — закладывает Святой Дух²⁴³.

Наконец, немаловажное место в этой производственно-ремесленной метафорике занимает кулинарная тема: произведение — искусно приготовленное кушанье. Она прослеживается уже в римской риторической метафоре «соли», без которой речь «не вкусна» (т. е. не остроумна)²⁴⁴. Средневековье развило кулинарную метафору по-своему — в духе представлений о «хлебе насущном», который можно потреблять и без соли: так, Алан Лилльский (2-я пол. XII в.) сравнивает с едой три смысла Священного Писания: исторический (буквальный) — с молоком; тропологический (моральный) — с медом; аллегорический — с хлебом²⁴⁵. Светский вариант той же метафоры в позднем Средневековье представлен, например, у испанца Хуана Альфонсо де Баэны (1430) — в уподоблении книг «великолепным кушаньям», многообразием вкусов радующим сердца «господ»²⁴⁶. Подлинный расцвет кулинарная метафора переживает, конечно же, после утверждения в поэтике категории вкуса, которая делала сопоставление пищи и поэзии самоочевидным: Вольтер напрямую сопоставляет гастрономический и художественный вкус²⁴⁷; Филдинг

²⁴⁰ Цит. по: Махов А. Е. Немецкая поэтика (в наст. издании). С. 258.

²⁴¹ Гринцер Н. П. Античная поэтика (в наст. издании). С. 73, 81.

²⁴² См. наш экскурс Многозначное толкование в наст. издании.

²⁴³ Цит. по: Махов А. Е. Немецкая поэтика (в наст. издании). С. 236.

²⁴⁴ См. об этом в наст. издании наш экскурс Соль.

²⁴⁵ См.: Махов А. Е. Многозначное толкование (в наст. издании). С. 349.

²⁴⁶ Можасва А. Б. Испанская поэтика (в наст. издании). С. 212.

²⁴⁷ См.: Пахсарьян Н. Т. Вкус (в наст. издании). С. 311.

прибегает к гастрономическим образам при описании жанра романа²⁴⁸.

Параллельно с этим метафорическим рядом разрабатывалась и «органическая» метафорика: произведение подобно живому существу, человеческому телу, человеку. Подобная образность обыгрывается в начале «Искусства поэзии» Горация, где устройство живого тела служит мерой поэтической логики, а бессвязное повествование уподоблено некоему «монстру» (по определению Квинтилиана, цитирующего это место в «Воспитании оратора»: 8:3:60). Горацианский образ варьируется многочисленными авторами — вплоть до Мигеля Сервантеса, в обличении каноником, героем «Дон Кихота», рыцарских романов: «не знаю ни одного рыцарского романа, где бы все члены повествования составляли единое тело, так что середина соответствовала бы началу, а конец — началу и середине, — все они состоят из стольких членов, что кажется, будто сочинитель вместо хорошо сложенной фигуры задумал создать какое-то чудище или же урода»²⁴⁹. На рубеже XVI — XVII веков — в эпоху, которую Ральф Фольмут назвал «анатомическим веком» европейской культуры²⁵⁰ за ее повышенный интерес к устройству человеческого тела, — в поэтологическую метафорику включаются и внутренности тела: испанец Лопес Пинсьяно «эпизоды, из которых складывается фабула, уподобляет внутренностям человека, связанным между собой и с брюшной полостью»²⁵¹.

Расширенная вариация телесной метафоры — уподобление, в которое включено не одно тело, но и душа (или даже дух и душа). Начало ей положил уже Аристотель, назвавший фабулу душой (*psuche*) трагедии (1450a38); широкое распространение она получает в Средние века, не без влияния Оригена, уподобившего систему смыслов Священного Писания 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).

Далее эта вариация приобретает секуляризированный вид — например, в применении противопоставления «тело — душа» к разным стадиям творческого процесса, воплощенным в произведении («изобретение — душа, расположение — тело стихотворения, стихи и рифмы подобны нарядной одежде» — Ноймайстер, 1707), или к «внешней» и «внутренней» составляющим произведения («Стихотворение состоит из двух основных частей — внутреннего качества и внешней формы... Первая, без сомнения, важнее второй; ибо первая составляет как бы душу, вторая — тело стихотворения, однако ни одна по отдельности не составляет всего стихотворения целиком» — Даниэль Генрих Арнольд, 1732)²⁵².

Однако постепенно мирное сосуществование двух метафорических рядов — произведения-вещи и произведения-организма — осложняется появлением оценочного момента: живому начинает отдаваться предпочтение перед сделанным, которое, в свою очередь, трактуется как мертвое, ложное и т. п. «Сделанное» и «живое» теперь нередко соединяются в оппозиционную пару, где первое символизирует плохое, а второе — истинное искусство. Высказывания такого рода в материалах нашей книги отмечаются по крайней мере со второй половины XVII века: так, Драйден (в «Опыте о драматической поэзии», 1668) противопоставляет французскую драматургию «живой» английской как статую — человеку²⁵³; его современник, немец Каспар фон Штилер (в 1685) противопоставляет ученическому порядку «благородную свободу», сравнивая первый с «позитурой» застывшего тела, а вторую — с прекрасным ребенком, чьи золотые волосы развеваются по ветру и который принимает свободные, непринужденные позы²⁵⁴.

Полной ясности это противопоставление достигает у Лессинга, который пользуется восходящей к Драйдену метафорической оппозицией статуи — человека в «Предисловии к трагедиям Томсона» (1756), в знаменитом признании, что он, Лессинг, «хотел бы скорее создать живой, хо-

²⁴⁸ См.: Цурганова Е. А. Английская поэтика (в наст. издании). С. 306.

²⁴⁹ «Дон Кихот». В русском переводе Н. Любимова — Часть I, глава XLVII.

²⁵⁰ Vollmuth R. Das anatomische Zeitalter. Die Anatomie der Renaissance von Leonardo da Vinci bis Andreas Vesal. München, 2004.

²⁵¹ Можасва А. Б. Испанская поэтика (в наст. издании). С. 223.

²⁵² Цит. по: Махов А. Е. Немецкая поэтика (в наст. издании). С. 258.

²⁵³ См.: Цурганова Е. А. Английская поэтика (в наст. издании). С. 294.

²⁵⁴ См.: Махов А. Е. Немецкая поэтика (в наст. издании). С. 252.

тя и уродливый человеческий образ, чем совершенную, но мертвую статую». Лессинг находит новое слово, передающее негативный характер «сделанного»: это слово — «механизм»; «механическую правильность» французских пьес Лессинг высмеивает в «Гамбургской драматургии» (St. 68)²⁵⁵.

Движение от идеи «сделанной вещи» (механизма) к идее живого (организма) продолжается в поэтике и дальше — через Гердера и Гете к романтикам.

5.2. Производство как порядок

Понимаемое как механизм или организм, как сделанное или живое, произведение обладает порядком и представляет собой некую упорядоченность — *kosmos*, как определяет поэзию еще Гомер²⁵⁶. Как показал Н. П. Гринцер, у Аристотеля в основе всего «миметического процесса» лежит «идея сочетания, соединения»²⁵⁷: произведение мыслится прежде всего как удачное соединение, образующее замкнутую целостность, которая имеет «начало, середину и конец» (Аристотель. «Поэтика». 1450b). Формула «начала, середины и конца» станет топосом, повторяемым многими теоретиками на протяжении веков. На референциальном, «миметическом» уровне произведение представляет собой соединение событий, т. е. сюжет, фабулу (и неудивительно, что при такой значимости идеи соединения Аристотель именно фабулу назвал «душой трагедии»), на словесно-стилистическом уровне — соединение слов (характерно название трактата Дионисия Галикарнасского «О соединении слов» — стилистическая работа оратора и поэта мыслится в первую очередь как выбор и удачное соединение слов, *synthesis opomatōn*).

Итак, на референциальном уровне создание порядка мыслилось как расположение (соединение) «вещей» (событий), а на словесном уровне — как соединение слов. Поскольку на поэтику проецировалось риторическое учение о стадиях порождения речи, то понятно, что соединению вещей соответствовала категория *dispositio*, а соединению слов — категория *elocutio*. Произведение представало конгломератом «вещей и слов», которые хорошо соединены; однако принципы соединения слов и вещей различались.

На представления о правильном, «эстетичном» соединении вещей (т. е., по сути, о порядке изложения событий — о сюжете, в нашем понимании) долгое время влияло усвоенное от античности различие естественного и искусственного расположения. Согласно «Риторике к Гереннию», существует два вида (*genera*) расположения: «один основан на принципах искусства (*ab institutione artis profectum*), другой соответствует обстоятельствам (*ad casum temporis accommodatum*)» (3:16). Средние века на базе этого различия развили теорию двух видов порядка — естественного (*ordo naturalis*) и искусственного (*ordo artificialis*): в первом случае события рассказываются в той последовательности, в какой они происходили в реальности, во втором порядок событий при рассказе меняется. Весьма часто решительное предпочтение отдавалось искусственному порядку: уже каролингская «Венская схолия» к Горацию предписывает поэту «любить искусственный порядок и презирать естественный»; в начале же XIII века Джеффри Винсофский развивает целую теорию превосходства искусственного порядка и его разновидностей, оценивая естественный порядок как «грубый и неученый»²⁵⁸. Эта установка отчасти наследуется Ренессансом. Так, Томмазо Корреа в комментариях к «Поэтическому искусству» Горация (1587) пишет, что «высшая слава поэта — в том, чтобы отступить от законов истории и презреть естественный порядок изложения (*Poetae summa laus est a legibus Historiae abscedere et naturalem narrandi ordinem negligere*)»²⁵⁹.

Искусственный порядок произведения в его миметическом аспекте нередко представляется как микрокосм, обособленный мир. В материалах нашей книги первое яркое описание произведения как микрокосма мы находим в экскурсе Е. В. Лозинской о теории романа в эпоху Чинкве-

²⁵⁵ Там же. С. 267.

²⁵⁶ Гринцер Н. П. Античная поэтика (в наст. издании). С. 73.

²⁵⁷ Там же. С. 78.

²⁵⁸ См.: Махов А. Е. Средневековая латинская поэтика (в наст. издании). С. 104 и далее.

²⁵⁹ Цит. по: Weinberg: 1961. Vol. 1. P. 218.

ченцо. Джузеппе Малатеста (1596) описывает роман как «почти что маленькое мироздание (un picciol mondo), в котором множество разнообразных, не похожих между собой вещей совместно производят единое целое, упорядоченное и хорошо расположенное»²⁶⁰. Эта метафора спустя два века отзовется у Гете, увидевшего в произведении «маленький художественный мир (kleine Kunstwelt)» («О правде и правдоподобии», 1798)²⁶¹.

Соединение слов определялось принципами гармонии, «сладостности», мелодичности и т. п.: здесь мы вступаем в область оценок «эстетического качества» поэтического слова, которые в поэтике во многом были преемственно связаны с риторическим учением о достоинствах и пороках речи. Если «сладостность» (горацианское *dulce*), ставшее в эпоху Средневековья едва ли не главным орудием позитивной «эстетической» оценки²⁶², поддавалось определению трудно, то словесная «гармония» (или «мелодия») часто усматривалась, по аналогии с гармонией музыкальной, во вполне рациональных арифметических пропорциях, которые якобы образовывались между слогами (стопами) стиха — опять же по аналогии с пропорциями, заключенными в музыкальных интервалах. Арифметическими выкладками такого рода занимались Иоанн де Гарландия, Колуччо Салутати и др.²⁶³ Произведение с этой арифметической точки зрения представляло таким же торжеством числовой гармонии, как и космос, устроенный, согласно пифагорейским воззрениям, на основе числовых пропорций. Неудивительно, что в эпоху Ренессанса характер поэтологического топоса приобретает цитата из «Книги Премудрости Соломона» (11:21): «Ты все расположил мерою, числом и весом». Образ Бога — математика и геометра, который на средневековой миниатюре сотворяет мир, измеряя его циркулем²⁶⁴, переносится на поэта; в словесном произведении видится подобие математически и геометрически размеренного мира: «Как Господь располагает свое произведение, т. е. видимый и невидимый мир, который он сотворил с использованием числа, меры и веса, так и поэты составляют свою поэму с помощью числа (числовые соотношения между стопами стиха), меры (долготы и краткости), веса (весомости мыслей и чувств)», — пишет Кристофоро Ландино («Комментарий на Комедию Данте», 1480)²⁶⁵. Еще раньше (в 1449) топос появляется у испанца маркиза де Сантильяны²⁶⁶; к этой же библейской цитате позднее прибегают и английские ренессансные поэтологи — Джордж Патнем и Томас Кэмптон, также усматривавшие в произведении торжество правильно размеренных «числа, меры и веса»; ее отзвуки слышны и в XVIII веке, когда уже никто всерьез не пытался вычислять заложенные в поэзии числовые пропорции, — например, у штюрмера Якоба Ленца: «Если в душе художника нет меры, цели и пропорции, то три единства их ему не заменят» (1772)²⁶⁷. Удивительная устойчивость поэтологической топики проявляется здесь в том, что Ленц, протестуя против «единств», сохраняет лежащий в их основе топос «числа, меры и веса», хотя и радикально его переосмысляя: если ренессансные поэтологи источник меры и числа (пропорции), по которым устроено поэтическое произведение, находили в космическом порядке (отблеском которого поэзия и является), то Ленц решительно переносит этот источник в душу поэта. Требования разного рода единств, упоминаемых Ленцем, начинают интенсивно разрабатываться в поэтиках Ренессанса — в заботе как о правдоподобии произведения, так и о той его целостности, которая выражается в «мере и числе». Жан де ла Тай (1572) «впервые во Франции формулирует требование единства времени и места» в трагедии; соблюдать их нужно для того, чтобы трагедия «была

²⁶⁰ Цит. по: Лозинская Е. В. Тезисы романа в итальянской критике эпохи Чинквеченто (в экскурсе Роман). С. 401.

²⁶¹ Цит. по: Махов А. Е. Немецкая поэтика (в наст. издании). С. 280.

²⁶² По мнению М. Каррутерс, исследовавшей семантику этого «термина», «нет слова, которое чаще употреблялось бы в средневековых текстах для выражения позитивного воздействия, оказываемого на человека произведением искусства»; нынешнему читателю средневековых рассуждений об искусстве может показаться, что он просто «тонет в чанах глюкозы». — Carruthers M. Sweetness // *Speculum*. Cambridge (Mass.), 2006. Vol. 81, October. P. 999.

²⁶³ См. в наших статьях в наст. издании: раздел Учение о метрике и ритмике... в очерке Средневековая латинская поэтика; экскурс Мелодия.

²⁶⁴ Французская «морализованная Библия», 1220-1230. Австрийская национальная библиотека, Вена (Codex Vindobonensis, 2554).

²⁶⁵ Цит. по: Лозинская Е. В. Итальянская поэтика (в наст. издании). С. 126.

²⁶⁶ См.: Можасва А. Б. Испанская поэтика (в наст. издании). С. 213.

²⁶⁷ Цит. по: Markwardt B. *Geschichte der deutschen Poetik*, Band 2: Aufklärung, Rokoko, Sturm und Drang. B., 1956. S. 292.

хорошо выстроена (*bien disposer, bien batir*)»²⁶⁸.

Наряду с таким, в высшей степени рациональным, объяснением «качества» произведения (по сути, ставящим это качество в зависимость от наличия или отсутствия в нем должных пропорций) в поэтике едва ли не всегда существовал и совсем иной, иррациональный подход к определению «эстетической» ценности. Он, по сути, сводился к признанию невозможности выразить, в чем, собственно, состоит прелесть произведения и как она возникла, а выражал себя разного рода метафорами. В первую очередь такими метафорами служат уже упомянутые античная «соль» и в большей мере средневековая, чем античная, «сладость»: понятно, что в их основе лежит представление о невозможности определить, как достигнуто качество произведения. Вкус можно ощутить, но нельзя анализировать. Новой метафорой того же смысла с середины XVII века во французской поэтике становится — как показывают статьи Н. Т. Пахсарьян — выражение «*je ne sais quoi*» (не знаю, что; нечто), используемое как знак неуловимого очарования словесных и прочих красот: его используют Вожла, Буало (сохраняющий и античную метафору соли), Буур, Монтескье²⁶⁹. В первой половине XVIII века это выражение в том же смысле и контексте появляется в испанской поэтике, у Фейхоо: «*no sé qué* — непостижимое и рационально невыразимое “нечто”, придающее произведению совершенство»²⁷⁰.

Порядок произведения, по мнению многих поэтологов, должен сначала сложиться в душе поэта, а потом быть перенесен на «слова и вещи». Такое представление было тщательно разработано уже в средневековой поэтике — у Джеффри Винсофского: созданию словесного произведения предшествует построение его умозрительного образа. Джеффри учит поэта: «Будь мудр и составь свое творение целиком в душе; пусть оно сначала будет в душе, и лишь потом — на языке». Поэт должен уподобиться строителю, который, задумав строить дом, не бросается сразу действовать «торопливой рукой», но создает сначала «в сердце внутренний план (*intrinseca linea cordis*)»²⁷¹. О влиятельности этого предписания свидетельствует, в частности, тот факт, что данное место из Джеффри было переведено Чосером и включено в текст «Троила и Крессиды»²⁷².

В ренессансной поэтике эта идея сохраняется, но уже облеченная в платонические тона: в душе поэта произведение живет как идея, предшествующая произведению-вещи. Как пишет в 1546 г. Франческо Филиппи Педемонте (Пиндемонте), «художник (*artifex*) должен заранее, прежде чем начнет работать рукой, иметь представление об изготовляемых им вещах (*præcognitam habere notitiam*); он должен душой предвидеть форму (*animoque prævidere formam*), по образцу которой придает форму (*cuius exemplo quodque informet*) [вещам?]²⁷³.

Здесь дважды (в собственном виде и в глаголе *informare*) появляется слово «форма», которое нам, привыкшим к вездесущей оппозиции «формы и содержания», кажется совершенно необходимым компонентом представления о произведении. Однако топос «формы и содержания», занимающий столь важное место в мышлении Новейшего времени, в пределах рассматриваемого нами материала явно не играет значительной роли: в текстах появляются упоминания и формы, и «содержания» (в качестве синонима «материи» — «*Inhalt oder Materie*» у Альбрехта Рота, 1688), но они пока еще не складываются в неразлучную пару. Если произведение и расчленяется по дуальному принципу, на некие «А и Б», то в роли оппозиционных понятий (этих самых «А и Б») обычно выступают: вышеупомянутые «слова и вещи»; или же «слова и материя»²⁷⁴; или же «материя и форма» — как у Торквато Тассо, который материю (*materia*) видит в вымысле (*fintione*), а «формы» (*forme*) — в «риторике и музыке», т. е. в словесном украшении и гармоничном соединении слов (если под музыкой не имеется в виду буквально музыкальное сопровождение

²⁶⁸ Пахсарьян Н. Т. Французская поэтика (в наст. издании). С. 183.

²⁶⁹ См. статьи Н. Т. Пахсарьян в наст. издании: Французская поэтика. С. 186; Вкус.

²⁷⁰ Можасва А. Б. Испанская поэтика (в наст. издании). С. 234.

²⁷¹ Цит. по: Махов А. Е. Средневековая латинская поэтика (в наст. издании). С. 104.

²⁷² См.: Забалусв В. Н. Английская поэтика: Средние века (в наст. издании). С. 285.

²⁷³ Pedemonte F. F. *Ecphrasis in Horatii Flacci Artem poeticam* (1546). Цит. по: Weinberg:1961. Vol. I. P. 112.

²⁷⁴ У Алессандро Леонарди (*Alessandro Leonardi*, «*Dialogi della inventione poetica*», 1554) «всякая речь» состоит из формы и материи, но с «формой» он отождествляет речь, слово (*nella forma che è eloquenza*). См.: Weinberg:1961. Vol. I. P. 48.

ние)²⁷⁵; или же «ритмы/метры и материя» — как, например, у того же Педемонте, различающего в поэзии «материю вещей (*rerum materia*), которые берутся поэтом для трактовки (*quae tractande a poeta sumuntur*)», и «ритмы (*numeri*), от которых материя получает форму (*a quibus informatur*)»²⁷⁶. В последнем случае, у Педемонте, форма понята как результат взаимодействия двух элементов произведения — «материи» и «ритмов» (собственно, «чисел»). По сути, форма у Педемонте — это особое качество произведения, которое возникает из соединения его элементов, но не сводится к простой их сумме: в этом смысле она стоит в одном ряду с такими понятиями, как порядок, гармония, сладостность и т. п.

У Педемонте, как и у многих других поэтологов, источником формы («предвидимой» поэтом) являются «слова» (собственно, элементы поэтической речи — ритмы, метры, заложенные в них «числа»), а «вещи», материя — то, что получает форму, «оформляется». Форма как бы исходит от слов (организованных поэтически, в соответствии с «числами») к вещам. Совершенно иное — можно сказать, обратное — соотношение вещей и слов мы уже видели в поэтике Скалигера, у которого «слова получают форму от вещей (*ab ipsis rebus formam illam accipiunt*)». Возможность такой, обратной, трактовки, вероятно, обусловлена двусмысленностью самого учения об иерархической корреляции вещей и стилей: в нем то ли иерархически расположенные вещи определяли выбор слов (и тем самым как бы «оформляли» их), то ли, наоборот, иерархия стилей подразумевала выбор вещей (в таком ракурсе слово «оформляло» вещь). Так или иначе, но форма произведения в любом случае понимается как «эффект», возникающий из взаимодействия слов и вещей (материи), причем один из этих компонентов выступает как «дающий форму», а второй — как «принимающий» ее.

Само понятие формы проникает в поэтику, видимо, не без влияния аристотелевского учения о четырех причинах, одна из которых — *causa formalis* — содержала в себе идею формы. Проекция этого учения на словесное произведение началось еще в Средние века. А. Миннис выделяет в средневековом жанре введения в авторов (*accessus ad auctores*) особый подтип, который называет «аристотелевским», т. к. он был основан на разграничении четырех причин и состоял, соответственно, из четырех пунктов: 1) достаточная причина (*causa efficiens*) — в ее роли выступал собственно автор; 2) материальная причина (*causa materialis*) — литературный материал, послуживший для автора источником (*materia libri*); 3) формальная причина (*causa formalis*) — модель, которой следовал автор (различались *forma tractandi* — метод автора, процедуры, которые он применял при обработке материала; и *forma tractatus* — структура произведения); 4) финальная причина (*causa finalis*) — цель, преследуемая автором²⁷⁷.

Развитие этих идей мы находим в ренессансной поэтике, причем тут мы можем видеть, как понятие «материальной причины» легко переходит в понятие материи, а понятие «формальной причины» — в понятие формы. Таковы, например, рассуждения Лионардо Сальвиати (в его комментарии на «Поэтику» Аристотеля, 1585-1586): достаточной причиной (*la ragione efficiente*) выступает «душа поэта», материальной (или материей) — «правдоподобное», формальной (или формой) — «безупречное расположение (*la forma è la disposizione senza fallo*)». Финальная причина — «польза и удовольствие»²⁷⁸. Форма здесь — не предпосланные произведению образец, модель, идея (как в средневековом *accessus* или как в вышецитированном рассуждении Педемонте), но нечто имманентное произведению — расположение элементов, их порядок.

Понятие порядка — как правильного расположения и соединения частей произведения — оказывается в конечном итоге доминирующим и ключевым для понимания произведения как целостности; идея же формы остается малоразработанной. Еще в первой половине XVIII века понятие порядка сохраняет свою значимость: так, для Готшеда порядок (*Ordnung*) — источник

²⁷⁵ Диалог «La Cavaletta, ovvero della poesia toscana» (соч. 1584, изд. 1587). Цит. по: Weinberg:1961. Vol. 1. 213. Тассо в определении формы обыгрывает дантовское определение поэзии как «*fictio rethorica musicaque poita*» — «вымысла, облеченного в риторику и музыку» («О народном красноречии», II:iv:2).

²⁷⁶ Pedemonte F. F. *Ecphrasis in Horatii Flacci Artem poeticaam* (1546). Цит. по: Weinberg:1961. Vol. 1. P. 114.

²⁷⁷ Minnis A. J. *Medieval theory of authorship*. Lnd., 1984. P. 28-29.

²⁷⁸ Цит. по: Weinberg:1961. Vol. 1. P. 49.

всей красоты (Quelle alles Schönheit)²⁷⁹. Однако уже в XVII веке в поэтологических рассуждениях все чаще появляется понятие беспорядка, получающее позитивную эстетическую оценку, — в теории оды как «прекрасного беспорядка» (Буало, Удар де ла Мот)²⁸⁰, в теоретической рефлексии некоторых романистов — например, у Гомбервиля, признававшегося в любви к «беспорядку»²⁸¹. Кульминирует это движение — от порядка к беспорядку — в штюрмерстве, заявившем устами Иоганна Георга Гамана, что «творениям гения присущ беспорядок»²⁸².

ТЕМА 6: ВОЗДЕЙСТВИЕ И ЕГО АДРЕСАТ

Созданное произведение так или иначе воздействует на читателя, реализуя определенные цели, поставленные автором. Три основных элемента этой рецептивной фазы нашей «истории о поэте» — воздействие, его цели, его адресат (к которому могут предъявляться определенные требования) — в различных поэтологических системах трактуются с уже знакомой нам степенью разнообразия. Необходимость адресата может и вовсе отвергаться — как, например, у Конрада Вюрцбургского (пролог к роману «Партенопир и Мелюр», 1277), полагающего, что настоящий поэт в слушателе вообще не нуждается: поэт, как соловей, должен петь и «тогда, когда никто не может его слышать»²⁸³. Другой полюс — абсолютизация требований аудитории, которым подчиняется вся система выразительных средств (например, в поэтике Кастельветро).

6.1. Воздействие

Среди идей, составивших основу поэтологических учений о воздействии произведения, едва ли не основное место занимает восходящее к Платону представление о насильственности, неотвратимости этого воздействия: поэтическая одержимость заражает и связывает (как магнит связывает железные кольца); поэт, актер и зритель образуют «цепь», посредством которой «бог ... влечет душу человека куда захочет» («Ион». 534-536). Позднее эта идея получит своего рода мотивацию в развитом Боэцием учении о невозможности для человека обойтись без музыки (о связи этого искусства со словесностью говорилось уже неоднократно): «музыка от природы соединена с нами, так что мы, если бы и хотели, не могли бы обойтись без нее» («Основы музыки», I:1).

Идея поэзии как непреодолимой силы, соединяющей людей, всплывает в том или ином виде — и нередко без всяких ссылок на Платона — в самых различных поэтологических построениях. В IV веке к ней обращается Амвросий Медиоланский в своем учении о псалмах как силе, объединяющей и примиряющей все человечество: «псалм соединяет разделенных, дружит находящихся в раздоре, примиряет разгневанных»; появляется у него, едва ли как сознательное заимствование, и платоновский образ цепи, переосмысленный глобально, в смысле вселенской связи всех христиан: «Велика цепь единства, позволяющая сойтись в единых хор всем народам!»²⁸⁴. В XVIII веке ту же мысль о непреодолимой объединяющей силе поэзии развивает в своей «теории воодушевления» Фридрих Леопольд фон Штольберг; платоновские магнит и цепь у него заменены на модный в эти годы мотив электричества — в этой «электрификации», собственно, и состоит обновление древнего поэтологического топоса: «Охваченный воодушевлением действует на других; его пламя озаряет лица многих; некоторые загораются от него... Воодушевленный электризует, охваченный энтузиазмом электризуется» («О воодушевлении», 1782)²⁸⁵.

К особой метафорике этой идеи неотразимого воздействия следует добавить, в частности,

²⁷⁹ Цит. по: Махов А. Е. Немецкая поэтика (в наст. издании). С. 259

²⁸⁰ Пахсарьян Н. Т. Французская поэтика (в наст. издании). С. 188.

²⁸¹ См. Пахсарьян Н. Т. Теория романа во французской поэтике // экскурс Роман (в наст. издании). С. 403.

²⁸² Цит. по: Махов А. Е. Немецкая поэтика (в наст. издании). С. 322.

²⁸³ См.: там же. С. 238.

²⁸⁴ Цит. по: Махов А. Е. Средневековая латинская поэтика (в наст. издании). С. 90.

²⁸⁵ Цит. по: Махов А. Е. Немецкая поэтика (в наст. издании). С. 273.

отмеченную Н. П. Гринцером у Пиндара «метафору слова-стрелы»²⁸⁶; много веков спустя она возникнет в «Парцифале» Вольфрама фон Эшенбаха, который, видимо, хочет сравнить повествование с древком и тетивой лука, а смысл — со стрелой²⁸⁷. Так или иначе, в уподоблении слова (или смысла) стреле читается мысль о неотвратимости их воздействия, поражающего слушателя, «как стрела».

Заимствовав из риторики учение о трех обязанностях оратора — *docere, delectare, movere*, поэтика, трактуя тему воздействия, в целом (при всем несомненном многообразии вариаций и на эту тему) делает акцент на последней — *movere*: поэт посредством произведения в первую очередь *movet* — движет (возбуждает, трогает) душу и чувства читателя. Удовольствие (*delectare*) и познание вещей (*docere*) могут трактоваться как следствия этого первичного и самого главного воздействия. Типичный пример дает нам Август Бухнер (1630-е гг.): поэт «увлекает душу читателя (*das Gemüth des Lesers bewegen*; последнее слово — калька с латинского *movere*) и пробуждает в ней удовольствие и изумление (*eine Lust und Verwunderung*; изумление здесь заменяет *docere*²⁸⁸) касательно тех вещей, о которых он повествует»²⁸⁹.

И в риторическом облачении, исходное платоновское представление о неотвратимости воздействия слова сохраняется, хотя мотивируется теперь силой не божества, но самого искусства. «Красноречие держит души слушателей полностью в своей власти, оно может впечатывать их, как воск, в различные формы — в печальную, веселую, милосердную, гневную, влюбленную и другие», — пишет композитор Иоганн Кунау в предисловии к своему сонатному циклу «Музыкальные представления некоторых библейских историй» (1700), в котором применяет к музыке принципы словесной риторики²⁹⁰. Душа слушателя — воск, которому оратор (но также и поэт, и композитор) может придать любую форму.

Любопытно, что этот древний мотив «воздействия против воли» проявляется — последний раз в нашей книге — у таких «новаторов и революционеров», как штюрмеры, которые преподносят его как нечто новое — учение о власти гения. Для Герстенберга гений — тот, кто держит душу во власти; мотивы силы, энергии, мощи — и в то же время насилия, принуждения повторяются вновь и вновь: «Этот жар, эта мощь, эта приковывающая сила, этот необоримый поток вдохновения, который творит вокруг нас устойчивую иллюзию и принуждает нас против воли принимать во всем одинаковое участие, — вот воздействие гения!»²⁹¹. В ряду иллюстраций гения у Герстенберга с поэтами соседствует полководец: он сменил пиндаровского «лучника», и в этом отчасти и состоит модернизация топоса неодолимого воздействия поэзии, заставлявшего поэтологов, как ни парадоксально, вспомнить о войне и орудиях убийства.

В осмыслении восприятия поэзии мог акцентироваться не фактор воздействия, но момент «общения»: в таком случае восприятие рассматривалось как некая коммуникация автора и читателя. Поэтологи, подчеркивавшие этот момент общения автора и читателя (реального, как в случае устно исполняемого эпоса, или воображаемого духовного общения), обычно не были склонны видеть в произведении орудие некоего насильственного воздействия и развивали иную, совсем не воинственную метафорику. Важное место здесь занимали мотивы сердца, чтения как «сообщения сердец». Мы можем даже (по крайней мере, на материале немецкоязычной поэтики) говорить об особом топосе «от сердца к сердцу» как относительно устойчивой формуле, описывающей коммуникацию писателя и читателя. Впервые он появляется, видимо, в прологе к «Тристану» Готфрида Страсбургского, где он пишет (вернее, говорит) о своем романе: «Я предпринял здесь работу на радость людям (*werlt*) и благородным сердцам (*edelen herzen*) для удовольствия, — сердцам, к которым обращено мое сердце (*den herzen, den ich herze trage*), людям,

²⁸⁶ Гринцер Н. П. Античная поэтика (в наст. издании). С. 73.

²⁸⁷ Обзор толкований этого темного места см. в статье: Kaminski N. «Ich sage die senewen äne bogen». Wolframs Bogengleichnis slehte gelesen // Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. 2003. Jg. 77. Heft 1.

²⁸⁸ О связи категории изумления/удивления с темой познавательной деятельности, т. е., в известном смысле, с *docere*, см. в эссе Е. В. Лозинской Удивление.

²⁸⁹ Цит. по: Махов А. Е. Немецкая поэтика (в наст. издании). С. 245.

²⁹⁰ Цит. по: Dammann R. Der Musikbegriff im deutschen Barock. Köln, 1967. S. 130-131.

²⁹¹ Цит. по: Махов А. Е. Немецкая поэтика (в наст. издании). С. 272.

которых мое сердце прозревает (der werlde, in die mîn herze siht)»²⁹².

Если у Готфрида топос появляется как выражение симпатии к читателю, с которым автора связывает сходство мировоззрения, то более поздние его появления связаны уже с идеей, что поэт должен сам испытывать те чувства, которые он хочет передать читателю. Идея такой непосредственной передачи эмоции, «заражения» ею была известна еще в античной поэтике — но, видимо, лишь применительно к исполнению эпических и драматических произведений: у рапсода, «ежели речь идет о чем-то жалостном, глаза наполняются слезами» (Платон. «Ион». 535с5-8)²⁹³; в том же духе выдержан и совет, который дает Гораций трагику, имея в виду, однако, не сочинение трагедии, а ее исполнение: «если хочешь, чтобы я плакал, то и сам будь печален» («Искусство поэзии». 102-103).

Вопрос о переживании самим поэтом эмоции, которую он «возбуждает» в душе читателя, был особенно актуален применительно к лирике. Однако здесь долгое время преобладала точка зрения, что поэт и в лирических произведениях лишь подражает неким отвлеченным «чувствам», но не выражает свои. Так, Алессандро Гварини (1599) полагает, что поэты в «элегиях, одах» и т. п. (т. е., с нашей точки зрения, в лирических жанрах) «подражают» «страстям», создавая их последовательностью некую «лирическую фабулу»²⁹⁴; Аньоло Сеньи в стихах Петрарки к Лауре видит особый род подражания, когда «поэт подражает посредством себя, становясь при этом образом» (иначе говоря, Петрарка не выражает собственные чувства, но «создает образ самого себя как идеального возлюбленного») ²⁹⁵. Еще в первой половине XVIII столетия и Готшед, и Баттё оставляют лирику в рамках принципа подражания; при этом Готшед обращает против сторонников идеи (само)выражения убедительную критику: «Ведь очевидно, что поэт в тот момент, когда он сочиняет стихи, не может испытывать полную силу страсти... Аффект должен уже в значительной мере утихнуть, когда поэт берется за перо и хочет представить все свои жалобы в упорядоченной связи» («Опыт критической поэтики», 1730)²⁹⁶. Любопытно, что ту же, готшедовскую, позицию займет и Шиллер (не ссылаясь, впрочем, на Готшеда) в эпоху штюрмерского разгула самовыражения, вызывающего его неприятие: в рецензии на стихотворения Бюргера (1791) Шиллер предостерегает поэта против «воспевания боли в состоянии боли». Поэт не должен сочинять «в момент господства аффекта» — это звучит как реминисценция из Готшеда, который видел в лирическом высказывании не личный опыт, но просто «прекрасно выраженный аффект»²⁹⁷.

Сторонники идеи самовыражения (главным образом в лирике, но порой — и вообще во всяком писательстве) — Бодмер, Клопшток, штюрмеры — требовали, чтобы писатель «писал только тогда, когда сам затронут тем чувством, которое хочет вызвать в читателях» (Бодмер. «О влиянии и использовании воображения», 1727)²⁹⁸; при этом лозунгом нередко служила (например, у Клопштока в «Мыслях о природе поэзии», 1759) та самая цитата из Горация — «Если ты хочешь, чтобы я заплакал, то печалься сам», — но теперь уже примененная не к актеру или драматургу, а к лирическому поэту.

В контексте этих новых идей о лирической поэзии как (само)выражении поэта и появляется вновь топос «от сердца к сердцу», знакомый нам по Готфриду Страсбургскому. Само слово «выражать» в столь обычном для нас рефлексивном смысле возникает в поэтологическом лексиконе, видимо, у Полициано (1485?)²⁹⁹; до этого доминирующими понятиями, определяющими воздействие поэта и его произведения, были вышеупомянутые риторические категории (movere, delectare, docere). В немецкоязычном пространстве слово «выражать» применительно к «чувствам» появляется, видимо, в конце XVII века — например, у Морхофа (1682), в рассужде-

²⁹² Цит. по: там же. С. 237

²⁹³ Цит. по: Гринцер Н. П. Античная поэтика (в наст. издании). С. 79.

²⁹⁴ См.: Лозинская Е. В. Подражания (в наст. издании). С. 381.

²⁹⁵ Там же. С. 383.

²⁹⁶ Цит. по: Махов А. Е. Лирика (в наст. издании). С. 336.

²⁹⁷ Цит. по: Махов А. Е. Немская поэтика (в наст. издании). С. 281.

²⁹⁸ Цит. по: там же. С. 261.

²⁹⁹ См.: Лозинская Е. В. Подражания (в наст. издании). С. 374.

нии об оде, в которой «должен быть выражен аффект (*die affectus sollen außgedrückt werden*)»³⁰⁰. В «Любопытных мыслях о немецком стихе...» (1692) Кристиана Вайзе мы находим прямую связь мотива выражения поэтом собственных чувств с топосом «от сердца к сердцу»: «Об аффектах я думаю так: если в них нет всего человека и подлинной серьезности, то произведение лишено силы (*unkräftig*), и что не идет от сердца, то к сердцу и не приходит (*was nicht von Herten kömmt, das geht auch nicht wieder zu Herten*). Поэтому тот, кто хочет сочинить что-либо веселое или печальное, мрачное или влюбленное, тот должен углубляться в медитацию до тех пор, пока не почувствует этот аффект в самом себе и не даст излиться всему как бы произвольно»³⁰¹. И наконец, в середине XVIII века — в пору интенсивного формирования теории лирики в ее современном понимании — мы вновь наблюдаем эту связь у Кристиана Гарве (1769). Разделяя искусства, основанные на принципе выражения и принципе красоты, Гарве относит поэзию к первой категории: в ней происходит «умаление закона красоты в пользу закона выражения (*Ausnahmen vom Gesetz der Schönheit zum Vorteil des Ausdrucks*)»; ведь поэзия должна «непосредственно обращаться к нашему сердцу (*unmittelbar mit unserem Herzen zu tun*)»³⁰².

Когда Людвиг ван Бетховен — уже в 1820-х годах — на партитуре «*Kyrie eleison*» своей «Торжественной мессы» напишет знаменитую фразу: «Из сердца, и пусть это идет к сердцам (*vom Herzen — möge es zu Herzen gehen*)», — он применяет к музыке поэтологический мотив, восходящий, как мы видели, к Готфриду Страсбургскому.

Едва ли не самым знаменитым понятием, принадлежащим к области воздействия поэзии, является, конечно же, аристотелевский катарсис — «очищение посредством страха и сострадания». Н. П. Гринцер отмечает, что одним из истолкований катарсиса «может быть интерпретация его как взаимного уравновешивания двух противоположных драматических эмоций — страха и сострадания»³⁰³. В таком случае катарсис можно рассматривать как разновидность общего свойства поэзии вызывать двойственные, противоречивые чувства, на которое обращают внимание уже античные поэтологи. Некоторые примеры дает в своей статье Н. П. Гринцер: так, в рамках метафоры поэзии как лекарства «оказываются слитыми воедино противоположные эмоции печали и радости: “сладость” поэтического слова умеряет горести, а “печальные” стихи оказываются способными пробудить радость и доставить удовольствие слушателям»³⁰⁴. Двойственным оказывается воздействие поэзии и в описании Горгия: «на слушателей нападает ужасающая дрожь и многослезная жалость, и горестно-милое томление»; за скорбью и ужасом следует некое «наслаждение от горя»; «Горгий также видит за тяжкими эмоциями зрителей “путь к удовольствию”»³⁰⁵. Этот мотив наследуется средневековой культурой. О соединении противоречивых чувств в музыке (еще не вполне отличаеваемой от поэзии) пишет, например, Алан Лилльский: музыка «сплетает со слезами смех, с забавами серьезное (*Cum lacrymis risus, cum ludis seria texens*)»³⁰⁶.

Такая трактовка катарсиса акцентирует некое иррациональное начало поэзии. Сопутствующее ее восприятию слияние страха и сострадания — как и сладости и горести, ужаса и наслаждения, слез и смеха и т. п. — казалось необъяснимым; позднейшие поэтологи испытывали потребность как-то «выправить» ситуацию и истолковать этот эффект рационально. Харсдёрфер, вслед за многими, прежде всего итальянскими теоретиками заменяя в катарсисе страх на изумление³⁰⁷, весьма рационалистически разделяет изумление и сострадание, связывая их с разными героями трагедии: изумление вызывают отрицательные персонажи, сострадание — положительные³⁰⁸. Под конец рассматриваемого нами периода Лессинг и вовсе убирает из аристотелевской

³⁰⁰ См.: Махов А. Е. Немецкая поэтика (в наст. издании). С. 251.

³⁰¹ Цит. по: там же. С. 255.

³⁰² Цит. по: там же. С. 269.

³⁰³ Гринцер Н. П. Античная поэтика (в наст. издании). С. 79.

³⁰⁴ Там же. С. 74.

³⁰⁵ Там же. С. 79.

³⁰⁶ Alanus de Insulis. *Anticlaudianus* // *Patrologiae cursus completus. Series latina*. Parisiis, 1855. Vol. 210. Col. 517.

³⁰⁷ Об этой важнейшей категории ренессансной и барочной поэтики см. одноименный экскурс Е. В. Лозинской в наст. издании.

³⁰⁸ См.: Махов А. Е. Немецкая поэтика (в наст. издании). С. 247.

пары страх — это понятие не находит себе места в эстетике Просвещения (ведь страх недостойн человека, ему не место при восприятии искусства), но его изгнание вместе с тем обозначает разрыв, который наметился между начальной и завершающей (в пределах нашего материала) стадиями развития поэтики: одно из важных аристотелевских понятий кажется теперь чуждым и ненужным.

6.2. Цели поэзии

Сколь ни обширен список глаголов, описывающих воздействие поэзии в различных поэтиках, в целом все эти виды воздействия охватываются гораціанской дихотомией пользы и удовольствия: «поэты хотят либо приносить пользу, либо услаждать (aut prodesse volunt aut delectare poetae)»; тот поэт будет любезен всем, кто «смешает полезное и приятное (miscuit utile dulci)» («Искусство поэзии». 333, 343).

Нетрудно заметить, что Гораций этими двумя высказываниями намечает два возможных соотношения приятного и полезного: в первом случае они даны как альтернатива (либо одно, либо другое), во втором соединяются, дополняя друг друга. Обе возможности были использованы в поэтике; при этом сами понятия пользы и удовольствия на каждом этапе истории поэтики получали все новые толкования. Сама диада «польза — удовольствие» могла дополняться и другими целями: так, если услаждение (delectare) как функция поэзии во многих средневековых текстах противопоставлялось убеждению (persuadere) как функции риторики, то в более поздних текстах нередко утверждается, что поэт также «убеждает». «Чтение поэтов больше, чем чтение самих философов, убедило меня в чести, славе и добродетели (molto sono stato persuaso all'honore, alla gloria, e alla virtù)», — пишет Торквато Тассо³⁰⁹.

В итоге мы имеем целый комплекс вариаций при устойчивости достаточно простой исходной темы.

Уже в античной поэтической «протопоэтике» оба мотива даны в соединенном виде (поэзия и радуется, и приносит пользу — сохраняет память о героях, помогает «человеку достичь мира в собственной душе»³¹⁰ и т. п.); как показывает статья Н. П. Гринцера, уже здесь для обоих мотивов вырабатываются ключевые метафоры, которым будет суждена долгая поэтологическая жизнь: поэзия «сладостна», поэзия — «лекарство»³¹¹. О значении «кулинарной», по сути, метафоры сладости — в частности, для средневековой культуры — мы уже говорили выше. И для раннехристианских авторов (например, для Лактанция и Амвросия Медиоланского), поэзия останется «сладкой», какой она была и для Горация, — но только теперь это христианская поэзия псалмов.

Удерживается и метафора лекарства: у Амвросия книга псалмов — «лекарство для человеческого спасения»; «всякий, кто их читает, получает лекарство для излечения ран, нанесенных страстями»³¹². Много позднее о поэзии как «другой медицине» будет говорить Шипионе Аммирато: есть «медицина души и медицина тела (medicina dell'anima et dell'corpo)», поэзия врачует душу³¹³. Уподобит поэтов врачам и Джамбаттиста Гварини (в 1593 г.)³¹⁴. Август Бухнер (в 1630-е гг.) соединяет в метафоре лекарства и полезное, и приятное: поэзия — подслащенное лекарство, поэты «подобны медикам, которые засахаривают лекарство, которое может быть противно больным, или подслащают его, дабы больной охотно его принимал и получал от него пользу»³¹⁵.

Смысловая конкретизация понятий пользы и удовольствия варьировалась в широких пределах. Польза поэзии скромнее всего оценивалась теми, кто приписывал ей роль воспитательницы навыков поведения и речи. Вероятно, такой узко воспитательный подход чаще можно встре-

³⁰⁹ Диалог «La Cavaletta, ovvero della poesia toscana» (соч. 1584, изд. 1587). Цит. по: Weinberg:1961. Vol. 1. P. 213.

³¹⁰ Гринцер Н. П. Античная поэтика (в наст. издании). С. 74.

³¹¹ Там же. С. 74.

³¹² Цит. по: Махов А. Е. Средневековая латинская поэтика (в наст. издании). С. 88.

³¹³ Ammirato S. Il Dedalione ovvero del poeta dialogo (1560). Цит. по: Weinberg:1961. Vol. 1. P. 17.

³¹⁴ См.: Лозинская Е. В. Итальянская поэтика (в наст. издании). С. 165.

³¹⁵ Цит. по: Махов А. Е. Немецкая поэтика (в наст. издании). С. 244.

тить в эпохи, ценившие в поэзии прежде всего ее способность «украсить», сделать приятной жизнь социума, — в куртуазной культуре Средневековья или в галантной культуре эпохи рококо. Пример из куртуазной эпохи мы найдем у Конрада Вюрцбургского, в прологе к роману «Партонопир и Мелюр» (1277) впервые в немецкой поэтике изложившего учение о целях поэзии: «учение» поэзии «прививает сердцам придворную воспитанность (*hovezuht*)»; благодаря поэзии «язык ... обретает уместность в речах»³¹⁶. Пример из галантной культуры дает Кристиан Вайзе, в поэтике которого (1692) Б. Марквардт отмечает стремление «поставить поэзию на службу обычной “политичной” (“*politischen*” — т. е. устроенной удобно, по правилам галантности и куртуазии) жизни»³¹⁷. Поэзия для Вайзе — «не что иное, как служанка красноречия», ее «польза» состоит в том, чтобы помочь выработать «приятную манеру в речах» ораторам разных профессий, в т. ч. теологам и политикам³¹⁸.

В вышеприведенных примерах польза поэзии осмыслялась в русле частных и очень конкретных задач (воспитание тех или иных навыков). Такой, детализированной и конкретной, трактовке пользы противостоят «глобалистские» концепции, которые можно условно разделить на «экстравертные» (поэзия улучшает, совершенствует весь мир) и «интравертные» (поэзия улучшает, очищает, преображает всю душу человека).

Представление о поэзии как силе, способной изменить мир, складывается, вероятно, в эпоху Просвещения и находит исчерпывающее и афористическое выражение у Сэмюэла Джонсона: «Постоянная обязанность писателя — делать мир лучше (*to make the world better*)» («Предисловие к Шекспиру», 1765)³¹⁹. «Интравертный» вариант этого представления — поэзия действует глобально, но меняет (преображает) не весь мир, а всю душу, — связан с усвоением поэтикой неоплатонических мотивов. Он появляется, в частности, у Скалигера: «Благодаря поэзии душа отражается в самой себе и извлекает из своего небесного чертога все то божественное, что ей принадлежит (*Per Poesin autem reflectitur anima in seipsam atque promit e caelesti suo penu quod divinitati inest*)» («Поэтика». I:ii:4).

Коррелируя с христианскими представлениями, этот неоплатонический комплекс мотивов (о небесном жилище души, куда ее возвращает поэзия, и т. п.) приобретает характер учения о «святой поэзии», действие которой в ряде отношений подобно очистительному, преобразующему и спасительному действию веры. Типичное рассуждение на эту тему находим у Андреа Менекини («Похвала поэзии», 1572), где то ли неоплатонические мотивы подвергнуты христианизации (упоминание ангелов и т. п.), то ли секуляризацию претерпели христианские мотивы: «О святая поэзия (*santa Poesia*), высшее божественное вдохновение; очищая нас от всякой скверны, возвращая нам чистоту и простоту, ты придаешь нашей душе ее подлинное сияние ... и делаешь так, что она мгновенно может получить от ангелов всё, что пожелает»³²⁰

Культ «святой поэзии», основанный на аналогиях между поэтологическими и христианскими понятиями (стихи — молитва; поэтический гений — ангел; действие поэзии — преобразование души, спасение, и т. п.), находит в XVIII веке благодарных почитателей в Германии (Пира, Клопшток, а также некоторые романтики — например, Вакенродер), а оттуда проникает и в Россию, где у главного своего адепта — Василия Андреевича Жуковского — находит афористичное выражение в формуле «поэзия — земная / Сестра небесных молитвы» (поэма «Агасфер», 1851-52).

Понятые как элементы той или иной поэтологической системы, удовольствие и польза могли вступать в различные соотношения с другими элементами, подвергаться тем или иным ограничениям или, напротив, расширениям. Они могли трактоваться как взаимоисключающие начала (так, у Платона «полезность по сути исключает удовольствие»³²¹) или как начала взаимо-

³¹⁶ Цит. по: там же. С. 239.

³¹⁷ Markwardt B. Geschichte der deutschen Poetik. Band I: Barock und Frühaufklärung. B., 1937. S. 249.

³¹⁸ Цит. по: Махов А. Е. Немецкая поэтика (в наст. издании). С. 256.

³¹⁹ См.: Цурганова Е. А. Английская поэтика (в наст. издании). С. 303.

³²⁰ Menecchini A. Delle lodi della poesia... Цит. по: Weinberg:1961. Vol. I. P. 298.

³²¹ Гринцер Н. П. Античная поэтика (в наст. издании). С. 77.

дополняющие (у Аристотеля, для которого познание посредством мимесиса приятно³²²); один из двух элементов может и вовсе отрицаться (элиминирование пользы и провозглашение удовольствия как самоцели — у Кастельветро³²³, во Франции — у Удара де ла Мота³²⁴). Элементы могут вступать и в отношении подчинения (средства и цели) — чаще, когда речь идет об удовольствии как способе достигнуть пользы (например, у Джазона Денореса³²⁵).

Польза того или иного жанра могла трактоваться как адресованная лишь определенному сословию: такова, например, типичная ренессансно-барочная трактовка высоких жанров эпоса и трагедии, «дающих урок» лишь высшему сословию: эпическая поэма — «урок великим людям» (Тассо)³²⁶; трагедия — «школа для королей» (Харсдёрфер)³²⁷.

Наконец, удовольствие и польза могли разводиться, отделяться друг от друга, причем их «разделитель» находился либо в области жанра, «рода поэзии» (удовольствие связывается с одним родом поэзии, а польза — с другим), либо — пожалуй, чаще — в области структурного устройства произведения: польза связана с «предметом», материей поэзии, а удовольствие — с ее словесным облачением (ритмом, метром, гармонией)³²⁸.

К концу охваченного в данной книге периода — то есть, собственно, к концу XVIII столетия — тенденция к преодолению «антиномичного» понимания нашей пары как взаимоисключающих возможностей, намеченная уже у Аристотеля и в той или иной форме всплывавшая не раз на протяжении истории поэтики, найдет новое, «эстетическое» обоснование у Фридриха Шиллера. Поэтологическая пара «полезное и приятное» на его языке принимает вид оппозиции морального и эстетического, которую он старается преодолеть, доказывая (в статье «О причине удовольствия от трагических предметов», 1791), что искусство именно в своем эстетическом действии «оказывает благотворное влияние на нравственность», а «удовольствие от прекрасного, трогательного, возвышенного усиливает наше моральное чувство»³²⁹.

6.3. Адресат

Отношение поэта к читателю, выражавшееся в прологах и отступлениях, варьировалось от заискивания (топос «снискания благожелательности» — *captatio benevolentiae*) до угрозы. Последний случай, более редкий, неоднократно имеет место в немецких средневековых текстах, свидетельствуя об исключительно высокой оценке поэтом собственного статуса. Поэт, можно сказать, смотрит на читателя сверху вниз, настойчиво требует от него внимания, позволяет даже грубоватые выпады и намеки. Так, Гартман фон Ауэ в прологе к «Ивейну» рисует негативный образ невнимательного, неразумного слушателя: «Многие имеют уши, но если они воспринимают не сердцем, то он [рассказ] для них не более чем шум, и тем обиднее, ибо тогда пропадают усилия обоих — слушателя и рассказчика». В противопоставлении двух модусов восприятия «ушами — сердцем» прочитывается очевидная новозаветная аллюзия («и не услышат ушами, и не уразумеют сердцем» — Мтф. 13:15): поэт, ни много ни мало, намекает на то, что его творению следует внимать так же, как притчам самого Иисуса. Невнимательного, неблагодарного и даже злонамеренного слушателя осуждает и Готфрид Страсбургский: «Тот, кто хулит рассказ, который другие люди охотно слушают, имеет ума не больше чем ребенок...» (Пролог к «Тристану»), а позднее — и Конрад Вюрцбургский: «Тот, кто порочит хорошую поэзию, теряет собственное достоинство (*wirde*)» (пролог к роману «Партонопир и Мелюр») ³³⁰.

Трактовка читателя в поэтологических текстах варьировалась в том же диапазоне: одни по-

³²² Там же. С. 77.

³²³ См. в очерке об итальянской поэтике Е. В. Лозинской.

³²⁴ См.: Пахсарьян Н. Т. Французская поэтика (в наст. издании). С. 188.

³²⁵ См.: Лозинская Е. В. Итальянская поэтика (в наст. издании). С. 133.

³²⁶ Там же. С. 148.

³²⁷ Цит. по: Махов А. Е. Немецкая поэтика (в наст. издании). С. 247.

³²⁸ О зарождении такого подхода в эллинистической поэтике см. в очерке Н. П. Гринцера; пример из ренессансной поэтики (Триссино) — в очерке об итальянской поэтике Е. В. Лозинской (С. 145).

³²⁹ Цит. по: Махов А. Е. Немецкая поэтика (в наст. издании). С. 281.

³³⁰ Цит. по: там же. С. 237 и далее.

этологи видели в адресате поэта избранных, другие — простой народ, «чернь»; существовало также и мнение, что истинный поэт должен уметь понравиться всем (в этом, собственно, и признак его величия). Очерк истории итальянской поэтики Е. В. Лозинской, как и монография Бернарда Вайнберга, демонстрируют соприсутствие всех трех точек зрения в едином культурном пространстве итальянского Чинквеченто. Если Франческо Патрици мыслит аудиторию поэта как «собрание людей образованных»³³¹, а Джованни Баттиста Пинья полагает, что Платон изгнал поэтов из полиса лишь потому, что «большая часть людей не способна понимать поэзию»³³², то Кастельветро и Пикколомини, напротив, считают подлинной аудиторией поэта необразованный люд, толпу. Мотивация Пикколомини отсылает к топосу поэзии как «истины под (приятным) покровом»: «образованные и утонченные люди не нуждаются в том, чтобы усвоение моральных истин было приправлено чувством удовольствия»³³³. Иначе говоря: если поэзия — философская истина, облеченная для более легкого усвоения в покров развлекательной «фабулы», то образованный читатель способен данную истину воспринять и в чистом виде, без всякого покрова.

Доказательство обратного — предназначенности поэзии исключительно для ученых мужей — в ренессансной (и не только итальянской) поэтике исходило, в частности, из тезиса об изысканности поэтического языка, который может оценить лишь знаток. Джордж Патнем, с присущим ему вниманием к акустической стороне стиха, требует от поэта, чтобы он постарался не доверять свое творение «грубому варварскому уху, а лишь грамотному и утонченному»³³⁴. Если одни поэтологи считали, что поэзия недоступна черни, потому что ее язык темен и сложен, то другие (например, апологет герметической поэзии, испанец Луис Каррильо-и-Сотомайор в 1611 г.³³⁵) производили инверсию в этой аргументации и требовали, чтобы поэт пользовался темным языком именно для того, чтобы выражаемые им смыслы не могла понять чернь.

Третью возможность — поэзия востребована всеми, учеными и неучеными, — намечает Джованни Фабрини в комментарии к Горацию (1566): если поэт будет соблюдать декорум, то он понравится всем — «ученым (*dotti*), поскольку они увидят искусность (*l'artificio*) писателя и получают от этого удовольствие; и неученым (*indotti*), поскольку если они и не увидят искусность композиции (*composizione*), тем не менее все равно получают удовольствие: ведь природа и сама по себе, без искусства, делает так, что вещи, созданные как надо, в соответствии с декорумом, всегда нравятся тому, кто на них смотрит»³³⁶.

Определение потенциальной аудитории могло проводиться не только в отношении поэзии вообще, но и в отношении тех или иных конкретных жанров. Выше мы уже говорили об адресованности высоких жанров представителям высших сословий (трагедия как школа для королей и т. п.). Существовали и схемы распределения по читательским/зрительским группам целого ряда жанров. Так, согласно Паоло Бени, «комедия дает образец жизни для простых людей, трагедия — для правителей и королей, эпика — для героев»³³⁷; впрочем, много ранее различение комедии и трагедии по признаку адресата провел аль-Фараби: комедия подходит «низким и грубым людям», а трагедия — «благородной аудитории»³³⁸. В этих схемах адресат выводится из персонажей (герои трагедии — короли, поэтому она и предназначена королям, и т. п.). Аналогичное различение по «рецептивному» признаку образовалось и в отношении другой пары жанров — эпоса и романа в период разработки теории жанра *romanzo* в итальянской поэтике. Так, Малатесто Порта утверждает, что «аудитория романов по сравнению с аудиторией эпической поэмы менее образована»³³⁹.

³³¹ Лозинская Е. В. Итальянская поэтика (в наст. издании). С. 150.

³³² Pigna G. V. I romanzi. Цит. по: Weinberg:1961. Vol. 1. P. 274. Вайнберг по этому поводу тут же замечает: «Изгнание Платоном поэтов объясняется как осуждение не определенной части поэтов, но скорее определенной части их аудитории»

³³³ Лозинская Е. В. Итальянская поэтика (в наст. издании). С. 138.

³³⁴ Цит. по: Цурганова Е. А. Пропорция (в наст. издании). С. 391.

³³⁵ См.: Можасва А. Б. Испанская поэтика (в наст. издании). С. 228.

³³⁶ Цит. по: Weinberg:1961. Vol. 1. P. 183.

³³⁷ Лозинская Е. В. Итальянская поэтика (в наст. издании). С. 140.

³³⁸ Можасва А. Б. Испанская поэтика (в наст. издании). С. 205.

³³⁹ Лозинская Е. В. Теория романа в итальянской критике эпохи Чинквеченто // Роман (в наст. издании). С. 401.

Если и можно выделить — по тому или иному признаку — группу читателей, которая привлекала наибольшее внимание поэтологов, то таковой, — по крайней мере, для ренессансно-барочных поэтик, — пожалуй, окажется юношество. Создается впечатление, что поэтологам этой эпохи поэзия представлялась занятием молодых людей; именно к их среде должны были принадлежать, по идее, и поэты, и их читатели. Так, согласно Харсдёрферу, поэзия может принести и вред, и пользу — но прежде всего юношеству, «поскольку лишь немногие пожилые люди имеют досуг и удовольствие читать поэзию (*wenig bejahte Leute Zeit und Freude haben Poeten zu lesen*), либо потому, что и в юности не занимались этим искусством, либо потому, что у пожилых есть гораздо более важные заботы; сами Петрарка, Ронсар и многие другие писали, что в старости ни один хороший стих уже не хотел слететь с их пера»³⁴⁰. Противопоставление старости и поэзии у Харсдёрфера выглядит почти как предвосхищение гердеровской идеи о «поэтичности» «юношеского возраста языка» (возрасты человеческой жизни переосмыслены Гердером как возрасты языка) и несовместимости стареющего языка с поэзией. В плане связи поэзии с юношеством характерен и подзаголовок немецкого практического «поэтического искусства», составленного Готфридом фон Пешвицем («Ново-воздвигнутый верхненемецкий Парнас», 1663): по словам автора, оно содержит «приятные формулы, остроумные поэтические описания и искусные, украшенные обороты речи... на пользу поэтизирующему юношеству (*der Poetisirenden Jugend zu Nutz*)»³⁴¹.

Впрочем, и ранее, уже у некоторых гуманистов Чинквеченто звучит мысль об адресованности поэзии юношеству, которому она приносит несомненную пользу. Антонио Беккариа считает, что «поэзия была создана для облегчения учащимся освоения наук»³⁴²; Антонио Себастьяно Минтурно («О поэзии», 1559) утверждает, что поэзия «изобретена для воспитания юношеских душ (*ad informandos adolescentulorum animos reperta*)»³⁴³.

В этом контексте становится понятной и несомненная обращенность к молодежи, которая присуща литературно-поэтической деятельности Лютера. В «Предисловии к переводу басен Эзопа» (1530) он пишет, что главных своих читателей видит в «детях и юношестве»; именно поэтому его не смущает шутовское обличие истины, поскольку, по его мнению, «со смехом» она воспринимается лучше. И раньше, в предисловии к «Духовным песням» (1524), в которых трудно усмотреть специфически детское чтение, Лютер выделяет в качестве особого своего адресата юношество (*Jugend*): «Я бы хотел, чтобы юношество, которое должно учиться музыке и другим истинным искусствам, ... оставило любовные и плотские песни и вместо них выучило бы нечто благотворное и тем самым обрело бы благо в сочетании с удовольствием, как это и подобает юношеству»³⁴⁴. Горацианский топос пользы и удовольствия Лютер, видимо, соотносит лишь с юным читателем.

Мотивацией предпочтительной обращенности поэзии к юношеству могла служить не только ее воспитательная роль, способность «формировать души», но и «предрасположенность молодежи к страстям», которая объединяла юношество с простонародьем (по мнению Франческо Буонамичи, 1597³⁴⁵) и тем самым делала из них благодарных потребителей поэзии. Этот пункт, естественно, активно востребовался противниками поэзии, которые напирала на ее вредность для юношества, — Джироламо Савонаролой, а в более умеренной форме — Джован Франческо Пико делла Мирандолой, который признается, что, «увлекаясь поэзией в детстве и юности, в более зрелые годы отказался от подобного чтения, прибегая к нему не чаще трех раз в пять лет, поскольку почувствовал, что оно “размягчает его душу”»³⁴⁶.

Любопытно, что юношеская аудитория оказывается и в центре общеевропейского обсуждения романа: одни теоретики обличают романы за то, что их авторы будто бы «задались целью

³⁴⁰ Harsdörffer G. Ph. Poetischer Trichter. Zweyter Theil. Vorrede (1648) // Poetik des Barock. Stuttgart, 1977. P. 99.

³⁴¹ Markwardt B. Geschichte der deutschen Poetik. Band 1: Barock und Frühaufklärung. B., 1937. S. 46.

³⁴² Лозинская Е. В. Итальянская поэтика (в наст. издании). С. 124.

³⁴³ Цит. по: Weinberg:1961. Vol. 1. P. 738.

³⁴⁴ Цит. по: Махов А. Е. Немецкая поэтика (в наст. издании). С. 241.

³⁴⁵ Лозинская Е. В. Итальянская поэтика (в наст. издании). С. 152.

³⁴⁶ См.: там же. С. 128 и далее.

испортить нравы и научить юных юношей и девушек бесчестности и развратности» (Ренхифо³⁴⁷), другие называют их «молчаливыми наставниками» молодежи (Юэ)³⁴⁸. Некоторые занимают умеренную позицию — но опять же обращаясь при этом к теме молодежи. Так, Альбрехт Кристиан Рот («Полная немецкая поэзия в трех частях», 1688) делает в отношении романа признание совершенно аналогичное тому, какое сделал в отношении поэзии вообще Джован Франческо Пико делла Мирандола: он говорит, что и сам «в свои юные годы» однажды прочитал роман «не без возбуждения священного благочестия, а местами и не без слез», но тут же обращается к сочинителям романов с просьбой «не делать свой текст слишком обширным, дабы он не отнимал слишком много времени у учащейся молодежи»³⁴⁹. Роман, таким образом, понимается Ротом как типично юношеское чтение.

ТЕМА 7: СИСТЕМА ПРОИЗВЕДЕНИЙ

Воспринятое, осмысленное, оцененное читателем и критиком, произведение занимает определенное место в системе словесности, увеличивая собой общее «богатство» поэзии: представление о том, что поэт «умножает сокровища, принадлежащие Музам», выразил, в частности, в 1588 Гварини³⁵⁰. В синхронном плане эта «сокровищница Муз» представляет собой систему «родов» словесности (привычная для нас иерархическая двуступенная лестница — от рода к жанру — пока еще мало где прослеживается с достаточной ясностью), в диахронном плане — канон, традицию, систему ценностей, распространенную на всю историю словесности. Созданное произведение занимает определенное место в системе «родов», но определенным образом соотносится и с каноном — включаясь в его иерархию (и претендуя на определенное место в ней) или же, напротив, эту иерархию отрицая, игнорируя и т. п.

7.1. Система в синхронии: роды словесности

Произведение, осмысленное в контексте некой (той или иной) системы словесности, оказывалось подчинено классификации «родов» (*genera*: термин может обозначать и роды, и жанры в нашем современном понимании; их различение четко не проводится). Хорошо известная нам и воспринимаемая как нечто самоочевидное триада «лирика — драма — эпос» лишь к середине XVIII столетия получила обоснование: до этого мы имеем множество первичных разделений словесности, так что здесь будет достаточным перечислить основные критерии и признаки, по которым это разделение осуществлялось.

Первое разделение словесности было намечено Платоном, который в «Государстве» (III, 392d-394d) различает произведения по субъекту речи (поэт говорит сам — в дифирамбе; заставляет говорить других людей — в драме; соединяет то и другое — в эпосе). Именно это разделение было формализовано и спроецировано на некоторые жанры Диомедом в триаде родов, которая будет воспроизводиться на протяжении многих веков. Первый род (*genus*) — «активный или подражательный, который греки называют драматическим или миметическим»; в нем «герои действуют сами, без реплик поэта» (в определении драмы как «подражательного рода» сказалося несомненное влияние Платона, который ограничивал действие принципа подражания теми жанрами, где поэт говорит от другого лица). Второй род — «повествовательный или излагающий»; в нем «поэт говорит сам, без реплик иных персон». Третий род — «общий или смешанный»; в нем «поэт говорит сам и вводятся другие говорящие персоны». 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 Лук-

³⁴⁷ Цит. по: Можасва А. Б. Испанская поэтика (в наст. издании). С. 222.

³⁴⁸ Пахсарьян Н. Т. Теория жанра романа во французской поэтике // Роман (в наст. издании). С. 405.

³⁴⁹ Цит. по: Махов А. Е. Немецкая поэтика (в наст. издании). С. 253. Аналогичное признание делает и Буало: См. в ст. Пахсарьян Н. Т. Теория жанра романа во французской поэтике // Роман (в наст. издании). С. 405.

³⁵⁰ См.: Лозинская Е. В. Итальянская поэтика (в наст. издании). С. 164.

реция, ассоциируя его, таким образом, с дидактической поэзией³⁵¹. То, что мы привыкли называть «лирикой», не упомянуто вовсе: создается впечатление, что система родов охватывает только произведения крупной формы. В дальнейшем теоретики, воспроизводившие схему Диомеда и присоединявшие к ней свою рубрику жанров, причисляли лирику либо к повествовательному роду (как Скалигер), либо — как это ни странно с нашей точки зрения — к драматическому роду (в немецкой поэтике к такому решению склонялись барочные теоретики Август Бухнер и Иоганн Петер Тиц, а позднее даже Иоганн Элиас Шлегель, видевший в лирике «драматическое подражание»³⁵²). Логику такого причисления можно понять, если учесть, что «субъектом речи» в нарративном роде считался сам автор, однако не всякое «я-повествование» признавалось авторским словом. Вероятно, ограничение авторского слова дидактическим эпосом было связано со специфическим пониманием принципа подражания у многих теоретиков: если в дидактическом эпосе видели полновесную речь автора, свободную от подражания (ведь в нем автор рассуждает и, следовательно, никому не подражает), то в лирическом стихотворении автор подражал другому лицу либо аффекту как таковому (или даже «подражал самому себе»), имитируя некие чувства, переживания и т. п. Лирическое слово воспринималось не как «рассуждающая» авторская речь, но как «подражающий» драматический монолог от первого, но «фиктивного» лица (во всяком случае, не от автора). Становление теории лирики как самостоятельного рода стало возможным лишь после освобождения ее из-под диктата принципа подражания.

Другое первичное разделение словесности — исходя из противопоставления повествования и (показа) действия — выдвигает Аристотель («Поэтика». 1448a20)³⁵³. В современной терминологии, он противопоставляет наррацию (эпос) и репрезентацию (драма). То, что мы называем «лирикой», здесь не находит места (хотя позднейшие поэтологи порой и ухитрились находить у него современную триаду родов).

И платоновское, и аристотелевское разделения словесности оказываются, по сути, бинарными, определяемыми противопоставлением пары признаков: авторская — «чужая» речь у Платона; рассказ о действии — само действие (или его репрезентация) у Аристотеля.

Наряду с этими, бинарными по своей сути, системами появлялись и системы тернарные. Таковой была популярная в Средние века и восходящая к античным риторикам триада *historia* (истинное и правдоподобное повествование о событиях, действительно произошедших в прошлом) — *argumentum* (неистинное, но правдоподобное повествование) — *fabula* (повествование, которое не содержит ни истинных, ни правдоподобных событий). Согласно этой триаде, роды выделялись по характеру отношения к реальности: истинное и правдоподобное; фиктивное и правдоподобное; фиктивное и неправдоподобное³⁵⁴.

Другим способом триадного деления словесности на «роды» было практиковавшееся уже в античности (в Цицеронианской риторике) и воспринятое Средневековьем разграничение трех родов (*genere*: позднее — впервые у Сервия — названных стилями) в соответствии с предметом речи, по принципу «о низком точно, о высоком важно и о среднем умеренно» (Цицерон. «Оратор». 100). Триада родов речи (стилей), соответствующая так или иначе понимаемым трем сословиям (в средневековой версии: пастухи — землепашцы — воины) и трем предметным сферам, воспроизводится и в средневековом «колесе Вергилия», и в более поздних родовых классификациях, например, у Томаса Гоббса, который пытается связать каждый род с одной из трех сфер человеческой жизни — двором, городом и деревней³⁵⁵.

К вышеупомянутым критериям классификации — по субъекту речи (Платон), по способу подражания (Аристотель: наррация — репрезентация), по отношению к реальности, по соответствию предметной сфере и сословию — в ренессансных жанрово-родовых классификациях прибавляется и деление по «аффективному» принципу, «в соответствии с породившей текст

³⁵¹ См.: Махов А. Е. Лирика (в наст. издании). С. 330.

³⁵² См. об этом: там же. С. 331.

³⁵³ См. об этом подробнее: там же. С. 331.

³⁵⁴ См. подробнее: Махов А. Е. Средневековая латинская поэтика (в наст. издании). С. 101.

³⁵⁵ См. подробнее: Махов А. Е. Род литературный (в наст. издании). С. 392.

эмоцией»: так, у Патрици «энтузиазм дает начало профетическим жанрам, радость — энкомиам, презрение — сатире и т. п.»³⁵⁶ Тассо в своей жанровой классификации также оставляет «иерархию предметов» и «разграничивает жанры по чувствам, которым они подражают: трагедия подражает надеждам, желанием, 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» и т. д.³⁵⁷ Эта психологизирующая линия жанрово-родовых классификаций найдет продолжение в XVIII столетии — например, у Зюльцера, выделяющего роды в соответствии с «настроением (Laune)» поэта³⁵⁸.

Возобладавшая в конце концов триада «эпос — драма — лирика» едва ли была бы легитимирована без отказа от принципа подражания как единого для всех жанров и видов поэзии: с развитием представления о лирике как принципиально немиметическом виде словесности («выражающем», но не изображающем и не подражающем), с утверждением принципа выражения как взаимодополнительного по отношению к подражанию (которое теперь ограничивалось лишь отдельными жанрами) возникает классификация родов, основанная, по сути, на действии поэта, который не всегда однообразно «подражает», но в каждом роде действует особым образом. В определении этих типических для каждого рода действий поэта важную роль играли интермедийные метафоры. Согласно Шарлю Баттё, который первым разработал систему различных стратегий поэта в зависимости от избранного им рода, в эпосе поэт «рассказывает» как «историограф, вдохновленный музами»; в драме он действует «как художник», представляя «предметы зримо перед глазами»; в лирике — он музыкант (ибо «связывает свое выражение с выражениями музыки...»)³⁵⁹.

Наиболее четкую формулировку триады в пределах нашего материала мы находим, пожалуй, у Иоганна Иоахима Эшенбурга (1783): каждому роду у него соответствует определенный принцип «поддачи материала (Behandlungsart)»: повествовательному — изображение (Darstellung), драматическому — подражание (Nachahmung), лирическому — выражение (Ausdruck), дидактическому — изложение (Vortrag)³⁶⁰. Такую четкость, впрочем, не принимают многие теоретики середины — второй половины XVIII в., которые вообще отвергают систему родов, мотивируя это либо свободой «гения», либо богатством «природы», выходящим за рамки любых классификаций³⁶¹. Так зарождается и крепнет сомнение в самой возможности классификаторского подхода к литературе и творчеству вообще.

Поскольку поэтическое произведение, согласно многократно упоминавшейся выше риторической дихотомии, состоит из «вещей» и «слов», то в конкретных определениях жанров — при всем неохватном разнообразии подходов к жанру — прослеживается тенденция учитывать и то, и другое. В качестве примера можно привести определение трагедии в «Поэтике» Скалигера: «Подражание судьбе славного героя посредством действий, с несчастливym исходом, важной метрической речью (Imitatio per actiones illustris fortunae, exitu infelici, oratione gravi metrica)». Определение содержит пять элементов: А) указание на драматический способ подражания («посредством действий»); В) определение темы («судьба славного героя»); С) характер фабулы («несчастливый исход»); D) указание на стиль («важный»); Е) указание на стихотворную форму («метрическая речь»).

Б. Вайнберг, анализируя это определение, показывает, что его можно соотнести с аристотелевской триадой «способ — предмет — средства подражания»; элементам триады соответствуют, в том же порядке, пункт А — пункт В — пункты D и Е (пункт С имеет уточняющий характер). Но более вероятно, что Скалигер имеет в виду вовсе не аристотелевскую триаду, а стремится учесть обе стороны базовой для его поэтики диады «вещь — слово»: в таком случае пункты В

³⁵⁶ Лозинская Е. В. Итальянская поэтика (в наст. издании). С. 150.

³⁵⁷ Лозинская Е. В. Подражания (в наст. издании). С. 381.

³⁵⁸ См.: Махов А. Е. Немская поэтика (в наст. издании). С. 264.

³⁵⁹ Цит. по: Махов А. Е. Род литературный (в наст. издании). С. 393.

³⁶⁰ Цит. по: Махов А. Е. Лирика (в наст. издании). С. 341.

³⁶¹ См. наш экскурс Род литературный (в наст. издании).

и С характеризуют выбранную поэтом «вещь»; пункт D — выбор «слов»; «пункты же А и Е служат для того, чтобы позиционировать трагедию в области поэзии, и показывают, что она относится к драматическому, а не нарративному роду»³⁶². Жанр (в данном случае трагедии), как видим, определяется принадлежностью к «роду подражания» (здесь — драматическому), а также выбором определенных «вещей» и «слов»; стихотворный же характер «речи» для Скалигера является признаком поэзии вообще.

7.2. Система в диахронии

7.2.1. Традиция и канон

В диахронном плане произведение мыслится в определенном отношении к канону — корпусу текстов, которые считаются в данной поэтологической системе образцовыми. Технику и принципы «построения канона» (*Kanonbildung*) в средневековой культуре и в литературах Нового времени описал Э. Р. Курциус³⁶³. Ориентация на канон как бы освящает, авторизует предприятие поэта — поэтому канон должен быть как можно древнее и авторитетнее. Произведение, не ориентированное на канон и его традицию, не имеет авторитетности и поэтической силы. Неудивительно, что уже Пиндар, «воспевая Пелопса, соотносит свою хвалу с творениями “прежних”: “Я провозглашу о тебе перед лицом древних” (Ол. 1, 36); рассказ об Ахилле он предваряет словами: “песнь моя — речение древних” (Нем. 3, 52-53)...»³⁶⁴. В центре канона мог находиться некий центральный текст и центральный «прапоэт» — поэтический прародитель всех прочих текстов: для античности им был Гомер (отсюда — уже упомянутый нами мотив Гомера как источника или океана, от которого расходятся «ручейки» всех прочих поэтических традиций); для христианской средневековой культуры в его роли выступали Моисей или царь Давид. Пример такого канона мы находим в поэтологических текстах мейстерзингеров, где, с одной стороны, очень четко определен собственный немецкий канон классиков — т. н. «двенадцать старых мастеров»; а с другой стороны, приведена вполне фантастическая генеалогия мейстерзанга, восходящая к библейским персонажам. Иувал, сын Ламеха, рассматривается здесь как изобретатель музыки, а среди «мастеров пения» на первое место ставится Моисей. Изобретенная евреями, «музыка» распространяется среди других народов и достигает наконец и немцев; мейстерзингеры, таким образом, оказываются прямыми наследниками ветхозаветных «певцов» Моисея и Давида³⁶⁵.

Канон мог дифференцироваться по жанрам, поэтическим формам. Такое понимание канона демонстрирует нидерландская поэтика Маттейса де Кастелейна (издана в 1555), где к каждому жанру приписан свой образец: «Так, при сочинении баллад следует руководствоваться эпиграммами Марциала; рефрены следует строить по восьмой эклоге Вергилия... рондель автор рекомендует писать по одам Горация» и т. п.³⁶⁶

Обязательная ориентация на канон (или каноны), однако, таила в себе проблему: чем в большей мере новый текст следовал требованиям канона, тем более он, казалось бы, приобретал авторитетности, — но тем менее обладал собственными качествами, тем, что мы назвали бы оригинальностью. Проблему могли решить либо разработка хитроумной теории подражания, которая мирила бы заимствованность и оригинальность; либо отказ от канона и провозглашение самоценности нового.

Мотив оправдания подражания как стратегии, не исключающей значимости и «оригинальности» подражателя, проходит через всю историю поэтики. О том, что «подражание не кража», заявляет уже Псевдо-Лонгин в трактате «О возвышенном»³⁶⁷; однако

³⁶² Weinberg B. Scaliger versus Aristotle on Poetics // *Modern Philology*. 1942. Vol. 39. N 4 (May). P. 358.

³⁶³ Curtius E. R. *Europäische Literatur und lateinische Mittelalter*. 8 Auflage. Bern, 1973. S. 265-276.

³⁶⁴ Гринцер Н. Л. *Античная поэтика* (в наст. издании). С. 75.

³⁶⁵ См.: Lempicki S. von. *Geschichte der deutschen Literaturwissenschaft bis zum Ende des 18. Jahrhunderts*. Göttingen, 1920. S. 44-45.

³⁶⁶ Калашникова Н. Б. *Нидерландская поэтика* (в наст. издании). С. 308.

³⁶⁷ О значении этой идеи для английской поэтики Нового времени см. в статье в наст. издании: Цурганова Е. А. *Английская поэтика*. С. 300.

особенно активно апология подражания разрабатывается итальянскими гуманистами (что показывает экскурс о подражании Е. В. Лозинской). Наиболее убедительный ход, пожалуй, находит Петрарка, который «сравнивает поэта с пчелой, делающей мед из пыльцы, собранной с различных цветов». «Одно, сделанное из многого (*ex multis unum*)», не имеет прямого сходства с образцом (поскольку использованных образцов много), как и мед с воском не походит на цветы, использованные пчелами³⁶⁸.

Мотив «из многого одно» позднее использует Скалигер, но в применении к образцам, заимствованным поэтами из природы: они «переносят из многого в одно (*ex multis in unum opus suum transferunt*)» (III:25), создавая сразу из многих образцов одно произведение. Далее мотив одновременного подражания многим образцам подхватят и барочные поэтологи — например, Харсдёрфер, который очень практично оценит и безопасность (в отношении обвинений в плагиате) такого подражания: когда заимствуется «лишь отдельный оборот, а не всё стихотворение, тогда не всегда нужно сообщать, из кого это заимствовано (*entnommen*)». Далее он использует метафору многих ручьев и одного потока, как бы переворачивая традиционный образ Гомера как источника, из которого изливается множество ручьев, — теперь, напротив, новый поэт многие ручьи сливает в один, свой собственный поток: «Тот, кто много читал, пусть как бы из многих ручьев создаст единый поэтический поток, который можно без труда использовать в своих интересах». Обращаясь к своей любимой метафоре поэзии-живописи, Харсдёрфер подытоживает: «любитель немецкой речи» должен поступать «как Зевксис, который свой образ Венеры списал со всех греческих дев, взяв от каждой лишь одну превосходную черту красоты»³⁶⁹.

Другие поэтологи обосновывали оригинальность подражателя посредством «силовой» метафоры: подражатель определенным образом «побеждает» подражаемое, присваивая его, захватывая, насильно делая своим. Так, испанец Франсиско Санчес Бросенсе (1574) «уподобляет подражание завоеванию — силою эрудиции — поскольку поэт (Гарсиласо) с таким мастерством приспособливает чужие стихи и изречения к своим целям, что они перестают зваться чужими — и этим он заслуживает большей славы, чем если бы сочинил эти стихи сам»³⁷⁰.

Второе решение проблемы — отказ от канона и провозглашение самоценности нового — был избран рядом участников спора о древних и новых (описанного в соответствующем разделе очерка «Французская поэтика» Н. Т. Пахсарьян). Для ниспровержения канона — как в этом споре, так и во многих других текстах XVII-XVIII в., — в целом использовались два основных аргумента: во-первых, правила, принципы, эстетические предпочтения «древних» соответствовали их эпохе и для современности уже не годятся («то, что трогало современников Гомера, не трогает сегодня», — Удар де ла Мот, 1714³⁷¹); во-вторых, искусство развивается и достигло новых высот, оставив «древних» внизу.

Идея исторической относительности всей «канонической» системы ценностей касалась не только собственно литературных памятников, но и самих поэтологических текстов — прежде всего «Поэтики» Аристотеля. «Исторический релятивизм» проник в поэтику уже в эпоху Возрождения: «насколько применимы предписания Аристотеля к современной литературе — один из ключевых вопросов литературной критики эпохи Чинквеченто»³⁷². В эту эпоху стали настойчиво звучать голоса тех, кто полагал, что аристотелевская система исторически ограничена, касается лишь узкого круга жанров, неприменима к современности, и т. п. (Антонио дельи Альбицци, Джиральди Чинцио, Джузеппе Малатеста). В Германии подобное воззрение на Аристотеля распространяется, видимо, лишь со второй половины XVIII в.: помимо уже отмеченной выше критики Аристотеля штюрмером Якобом Ленцем следует упомянуть в этой связи трактат о романе Фридриха фон Бланкенбурга (изданный анонимно в том же 1774 г., что и работа Ленца о театре), писавшего в нем, что Аристотель создал не абсолютные правила, но поэтику для греков, так как

³⁶⁸ Лозинская Е. В. Подражания (в наст. издании). С. 369.

³⁶⁹ Цит. по: Махов А. Е. Немецкая поэтика (в наст. издании). С. 247.

³⁷⁰ Можасва А. Б. Испанская поэтика (в наст. издании). С. 221.

³⁷¹ Цит. по: Пахсарьян Н. Т. Французская поэтика (в наст. издании). С. 189.

³⁷² Лозинская Е. В. Итальянская поэтика (в наст. издании). С. 154.

был связан «образом мышления, свойственным его народу». Должен «появиться новый Аристотель и написать немецкую поэтику»³⁷³.

7.2.2. Учения об изначальном «синкретизме» и стадиях развития поэзии

Набор «исторических» топосов — неких, правда, весьма мифологизированных, представлений о происхождении поэзии, стадиях ее развития — всегда присутствовал в поэтиках. Концепция происхождения поэзии предполагала своеобразный «синкретизм» (самим этим термином поэтологи, конечно, еще не пользовались): поскольку поэзия нередко мыслилась как начало и источник всех прочих искусств, да и самой человеческой цивилизации, то первоначальная поэзия объединяла не только стихотворство, пение и танец, но и философию, теологию и прочие науки. Бартоломео делла Фонте в «Поэтике» (ок. 1490-1492) подробно разрабатывает этот комплекс представлений: «первопоэты «были не только теологами и пророками, — они были сведущи и в других искусствах...»; «во времена Гомера не было ни истории, ни риторики, ни философии, но поэзия включала в себя все эти дисциплины в зачаточной форме, и первые поэты-теологи выполняли функции ораторов, философов, историков». Жанры поэзии, по его мнению, «имеют сакральное происхождение: лирика прославляла богов и героев, элегия оплакивала мертвых, трагедия, комедия и сатира были частью священных ритуалов»³⁷⁴.

Барочные теоретики по-своему описывают и зарождение этого «изначального синкретизма», и его дальнейшее разделение. Так, Харсдёрфер (в 1647-53) общую систематику поэзии обосновывает исторически, выводя ее из изначальных функций поэта: «с древности поэты были одновременно знатоками природы, наставниками во нравах и исполнителями на струнных или музыкантами». С развитием «свободных искусств» две первые функции разделились и дали начало двум направлениям в поэзии: «из наблюдения за природой и исследования мироздания возникла высшая хвалебная поэзия; из изучения человеческой жизни и ее коловращений возникло [поэтическое] учение о нравах или добродетели...». При этом древнейшими стихотворениями Харсдёрфер считает «пастушеские песни» — «поскольку пастухи при своих стадах были более праздны, чем другие люди, они могли невозбранно петь о мироздании и земледелии»³⁷⁵.

Другой немецкий поэтолог, Зигмунд фон Биркен (1679), в вопросе происхождения поэзии, возможно, следует за Харсдёрфером: ее изобретатели — пастухи «золотого века», первая поэзия — пастушеская. Первым певцом стал библейский Иувал — «отец всех играющих на гуслях и свирели» (Быт. 4:21). Пение Иувала, его учеников и друзей-пастухов побудило их сестер исполнить первый танец — хоровод: «Когда же музыканты полей и танцовщицы влюбились друг в друга, это побудило их сочинить любовные жалобы и петь их под сопровождение струнной игры. Так случилось, что любовь послужила первым поводом к изобретению поэзии»³⁷⁶. По справедливому замечанию З. фон Лемпицкого, в этих «наивных» мифологизирующих реконструкциях происхождения поэзии уже присутствуют «предпосылки представления о первоначальном всеискусстве, соединяющем поэзию, музыку и танец»³⁷⁷.

Пастушеская поэзия для Биркена — старейший и благороднейший (älteste und edelste) поэтический вид; в ней с наибольшей чистотой и непосредственностью выражается религиозная основа всей поэзии: ведь она «славит Небо, которое селянин имеет возможность постоянно созерцать». Фактически, в пастушеской поэзии Биркен видит некий синкретический «первожанр», из которого дифференцируются все прочие жанры — чем и объясняется приписываемая им пастушеской песне тематическая всеохватность: в «полевых или пастушеских произведениях говорят обо всех вещах...» и т. д. Вероятно, с трактовкой пастушеской поэзии как всеохватного, и вместе с тем «метафизического» (созерцание селянином «неба») первожанра связано и нередкое произнесение ее героями — пастухами — речей весьма возвышенного метафизического свойства, что вызывало протест иных поэтологов: так, «неправдоподобно, на взгляд Джазона Денореса,

³⁷³ Махов А. Е. Немецкая поэтика (в наст. издании). С. 270.

³⁷⁴ Лозинская Е. В. Итальянская поэтика (в наст. издании). С. 130.

³⁷⁵ Цит. по: Махов А. Е. Немецкая поэтика (в наст. издании). С. 246.

³⁷⁶ Цит. по: там же. С. 248 и далее.

³⁷⁷ Lempicki S. von. Geschichte der deutschen Literaturwissenschaft bis zum Ende des 18. Jahrhunderts. Göttingen, 1920. P. S. S. 144.

выглядит приписываемая пастухам способность рассуждать о возвышенных вещах (“*cose celesti, concetti prudenti e sententie gravissime*”)³⁷⁸.

Из пастушеской поэзии Биркен «историко-генетически» выводит некоторые другие жанры. Генезис сатиры выглядит следующим образом: когда пастухи «приходили в города и видели зло непривычной им жизни, посредством подобных стихотворений они изобличали горожан. Без сомнения, эти стихотворения получили название сатир потому, что горожане, которых порицание уязвляло, в свою очередь обозвали пастухов сатирами». Комедия — «пастушеская игра», но перенесенная в город; трагедия возникла из перенесения комедии «в королевские и прочие дворы», в силу чего в ней стали действовать «высокие» герои.

Так выглядят первые попытки описать происхождение жанров — непосредственно из «первожанра» или из других жанров: в этих рассуждениях, как видим, важную объяснительную роль играет противопоставление сословий и связанных с ним «локусов» (деревня, город, королевский двор). Если сословная иерархия нередко использовалась как модель для системы стилей и жанров, то происхождение жанра из другого жанра (сатиры из идиллии, трагедии из комедии) объясняется пространственно-социальным переносом первичного жанра в другое сословие и в присущий ему локус.

Историческое мышление в поэтике — это в лучшем случае мышление стадияльное: история дана в поэтике лишь как чередование стадий. Влиятельную стадияльную схему, воспроизводившуюся другими теоретиками, создал Скалигер в своем учении о пяти возрастах (*aetates*) «латинской поэзии». В целом она была ориентирована на цикл возрастов человеческой жизни, трактованный, однако, циклически. Латинская поэзия прошла период первичного обучения (*rudimenta*) — подобие детства; юности (*adolescentia*), которой соответствует творчество Энния, Невия и др.; «совершенной цветущей силы (*consummatum florensque robur* — Гораций, Вергилий и т. п.); далее, приходя в упадок с Марциалом, Ювеналом и др., она достигает старости (*senium*) у Сидония, Авсония и т. п. Долго пробыв в состоянии смерти (*intermorta*), она внезапно возрождается (*rediviva*) и переживает в Петрарке новое детство (*novam pueritiam*). Ж. Лекуант, обращая внимание на применение Скалигером понятия «возрождения» — в буквальном смысле — к гуманистической поэзии XIV в. (с которой, собственно, и началась эпоха «Ренессанса»), полагает, что мы имеем здесь дело «с циклической темпоральностью, построенной по биологической модели»³⁷⁹. В самом деле: есть все основания предположить, что для Скалигера с Петраркой начинается новый цикл — и в этом отличие жизни поэзии от жизни человека, которая не циклична.

Схема Скалигера переносится его последователями на национальные истории литературы — например, на немецкую в диссертации Карла Ортлоба «О различных возрастах германской поэзии» (1657): мы находим здесь те же пять эпох, что и у Скалигера, причем в роли «воскресителя» вместо Петрарки выступает Опиц³⁸⁰.

Принципиально новую вариацию на тему возрастных стадий создает Джамбаттиста Вико. В «Основаниях новой науки...» (1725) он не членит историю поэзии на «возрасты» (как Скалигер), но всю поэзию связывает с определенным возрастом человечества — а именно, с детством; это «детство человечества» трактуется у Вико как «век первоначального невежества», а поэзия — как следствие неразвитости рационального мышления³⁸¹.

Последним словом поэтики на данную тему (в рамках нашего материала) становятся, вероятно, стадияльные построения Гердера и Шиллера. Гердер, в духе Вико связывая поэзию с детством человечества, устраняет негативный оттенок, обусловленный трактовкой «детства» как некоего недостатка рациональности. «Поэтическое детство» повсюду рисуется Гердером как нечто прекрасное и в своем роде совершенное. «Юношеский возраст языка (*Sprachalter*) был чисто поэтическим: человек пел в повседневной жизни..., язык был чувственным (*sinnlich*) и богатым на смелые образы; он служил еще выражению страстей, был раскован в соединениях слов...».

³⁷⁸ Цит. по: Лозинская Е. В. Итальянская поэтика (в наст. издании). С. 164.

³⁷⁹ Lecoq J. L'ideal et la difference. La perception de la personnalité littéraire à la Renaissance. Genève, 1993. P. 173.

³⁸⁰ См.: Махов А. Е. Немецкая поэтика (в наст. издании). С. 243.

³⁸¹ См.: Лозинская Е. В. Итальянская поэтика (в наст. издании). С. 173.

Зрелому возрасту соответствует «прекрасная проза»; далее язык переживает старость — свой «философский возраст». В этот период господствует, разумеется, проза, но ее критерием служит уже не красота, а правильность (цикл фрагментов «О новейшей немецкой литературе», 1766-1767). Историзации (а точнее, стадиализации) у Гердера подвергнуто и учение о родах — в ранних «Фрагментах трактата об оде» (1764), где роды представлены как стадии: «Эти четыре рода поэтического искусства [ода — в понимании Гердера тождественная лирике, драма, эпос, дидактическая поэзия] — возрасты человечества»; юношескому восторгу соответствует ода; периоду чувства — драма; этапу жизненных удовольствий — эпопея; старости — дидактическая поэзия³⁸². Гердер выводит здесь из топоса возрастов поэзии (восходящего по крайней мере к Скалигеру) стадиальную последовательность ее родов.

Скалигеровский мотив возрастов поэзии уже едва ли прочитывается в концепции наивной и сентиментальной поэзии Шиллера (подробно изложенной в завершающей части нашего очерка о немецкой поэтике): наивная поэзия — совсем не детство, но спокойствие, счастье, единство с самим собой, завершенность, одним словом — некое «акме» и человека, и поэзии. Полностью отказать современному поэту в счастье «быть наивным» Шиллер не решается — и сама стадиальность у него становится несколько призрачной, потенциально подвижной: последовательные стадии могут трактоваться и как сосуществующие типы (вереницу оппозиций, развернутую в его работе, Шиллер завершает противопоставлением типов людей — реалиста и идеалиста, которую применяет в одном из писем к себе и Гете).

Если у Гердера, как мы видели чуть выше, «стадиализируется» номенклатура родов, то у Шиллера, напротив, стадии оборачиваются некой «типологией» поэтов и творческих методов. Эту игру взаимопереходов между «синхронной» типологией и «диахронной» стадиальностью поэтика оставляет в наследство романтикам — и они ею в полной мере овладеют.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ: О ПОНЯТИЙНОМ СОСТАВЕ ПОЭТИКИ

Мы увидели, что понятийный аппарат поэтики разнороден: он включает метафоры и сравнения (особенно в «поэтической» поэтологии — например, сравнение искусства рассказа с игрой в кости у Вольфрама фон Эшенбаха³⁸³, и т. п.), формулы античных поэтов, превращенные в топосы (*utile — dulce* Горация или «поэту подобает целомудрие» Катулла, и т. д.), и собственно термины — как свои, так и заимствованные из риторики, музыки и т. п. Столь же разнородной была и исходная концептуальная основа поэтики, пытавшейся соединить во многом противоречащие друг другу учения Аристотеля и Платона, добавляя к ним идеи из других античных источников (Гораций, Донат и т. п.) и приспособляя всё это к риторической системе терминов.

Чтобы сделать столь разнородный исходный материал пригодным для ассимиляции, его прежде всего надо было обезличить. К этому, в принципе, и стремилась система поэтологического глоссирования исходных текстов, сущность которой Бернард Вайнберг описывает следующим образом: «она насаждала и поощряла практику рассматривать тексты как собрания фрагментов, т. е. разрозненных предписаний, и напротив, пресекала любую попытку выйти за пределы отдельной строки или абзаца к осмыслению общей философской системы произведения... В итоге Гораций переставал быть Горацием, а Аристотель так и не стал Аристотелем...»³⁸⁴.

По сути дела, все методы, практиковавшие глоссаторами и описанные Б. Вайнбергом (разбивание текстов на секции и их перегруппировка в соответствии с некой новой схемой; соположение якобы «параллельных» мест из разных авторов, при котором Гораций мог восприниматься как пересказчик Аристотеля, и т. п.; «слияние» разных авторов — «чтение Горация как если бы он был Аристотель, или Аристотеля как если бы он был Гораций»³⁸⁵), были направлены

³⁸² Цит. по: Махов А. Е. Немецкая поэтика (в наст. издании). С. 277 и далее.

³⁸³ См.: там же. С. 238.

³⁸⁴ Weinberg: 1961. Vol. 1. P. 47.

³⁸⁵ Там же. Vol. 1. 54, 56, 60.

на переработку цельных систем в набор общих мест, поэтологических топосов — безличных и всеприсутствующих.

При переработке в топос мысль автора упрощалась и/или искажалась, терялась его интонация. Так, когда Иоганн Кристоф Меннлинг («Европейский Геликон», 1704) выводит топос «поэт должен быть целомудренным» из известной строки Катулла: «Castum decet esse pium Poetam... (благочестивому поэту должно быть целомудренным...)», — он опускает завершение катулловской мысли: «...versiculos nihil necesse est» — «...стихам же необязательно». Ироническая интонация Катулла, скрытая двусмысленность его высказывания в топос не вошли.

Но переработка исходного высказывания может идти еще глубже — так, средневековые схолии к «Искусству поэзии» Горация из выражения «измышляются ложные обличья (vanae fingentur species)» (7-8) выводят определения поэзии, заимствуя у Горация, фактически, один лишь глагол «fingo»: поэзия — «искусство измышления (ars fingendi)» (каролингская «Венская схолия»), поэт обладает «правом лгать и измышлять (licentia mentiendi et fingendi)», «поэзия — ложь и вымысел, а поэт — создатель вымыслов (poetria, id est fictio uel figmentum, et poeta id est fictor)»³⁸⁶.

Обратный пример — когда изначальное высказывание полностью сохраняет свой облик, но применяется к иной поэтологической ситуации, — мы находим в немецкоязычных текстах XVIII в. (например, у Клопштока³⁸⁷), цитирующих совет Горация «если хочешь, чтобы я плакал, ты должен сначала опечалиться сам (si vis me flere, dolendum est primum ipsi tibi)» (102-103) для поддержания нового понимания лирики как выражения собственных чувств поэта: при этом поэтологи умалчивают, что у Горация речь идет вовсе не о лирике, но об игре трагического актера.

Вывранные из первоначального контекста и превращенные в повторяющиеся из текста в текст топосы, идеи и понятия образуют группы. Не будет преувеличением сказать, что объединение понятий в небольшие группы, а затем — установление тех или иных отношений (тождества, родства, противопоставленности, подчиненности и т. п.) между понятиями внутри группы или между группами понятий являются основными приемами поэтологической мысли. Понятия могут быть и обособленными «монадами», не сгруппированными с другими понятиями (так, долгое время монадой было понятие подражания); но чаще они образуют диады (вещь — слово; природа — искусство; удовольствие — польза; правда — вымысел; «древние — новые»; сострадание — страх, и т. п.) и триады (предмет — способ — средства подражания у Аристотеля; эпос — драма — лирика; риторические docere — delectare — movere; inventio — dispositio — elocutio; правда — правдоподобие — вымысел, т. е. то же, что historia — argumentum — fabula; три стиля; три единства, и т. д.), реже тетрады (четыре смысла в многосмысленном толковании; четыре аристотелевские причины в их проекции на поэтологическую проблематику; четыре требования к характеру по Аристотелю) и еще реже — более многочисленные группы. Сложные конструкции (во всяком случае, более чем из четырех компонентов) не имеют большой популярности. Так, шесть аристотелевских элементов трагедии кажутся и чрезмерными, и неравноценными: Скалигер подвергает их тотальной редукции, когда пишет, что fabula — это и есть вся трагедия (totum ipsum), характеры (mores) — часть фабулы, мысль (sententia) — часть dictio (аристотелевская «речь» — lexis); «мелодия» и «apparatus» (аристотелевское «зрелище» — opsis) — вообще нечто внешнее (extra res penitus)³⁸⁸. Характер группировки понятий, вероятно, нередко зависит и от склада мышления того или иного поэтолога: одни, по выражению Е. В. Лозинской, демонстрируют «одержимость триадами»³⁸⁹, другие проявляют себя убежденными «диадистами» — как, пожалуй, Шиллер, который в работе о наивной и сентиментальной поэзии демонстрирует неисчерпаемую изобретательность в нанизывании оппозиций, коррелирующих с исходной оппозицией (наивное — сентиментальное), на фоне которых выделяется, пожалуй, лишь триада жан-

³⁸⁶ Цит. по: Mehtonen P. Old concepts and new poetics. Historia, argumentum, and fabula in the twelfth- and early thirteenth-century latin poetics of fiction (dissertation). Societas Scientiarum Fennica, 1996. P. 18.

³⁸⁷ См.: Махов А. Е. Немецкая поэтика (в наст. издании). С. 274.

³⁸⁸ Цит. по: Weinberg B. Scaliger versus Aristotle on Poetics // Modern Philology. 1942. Vol. 39. N 4 (May). P. 339.

³⁸⁹ Лозинская Е. В. Итальянская поэтика (в наст. издании). С. 132.

ров сентиментальной поэзии (сатира, элегия и идиллия).

Всю историю поэтики, если рассматривать ее с комбинаторной точки зрения, можно представить как непрерывный процесс модификации этих групп, в ходе которого меняется и отношение между элементами группы (например, мирно сосуществовавшие элементы могут начать восприниматься как враждебные), и сам набор элементов внутри группы (монада может превращаться в диаду, диада — в триаду, и т. п.).

Так, элементы пары «целей поэзии» — удовольствие и польза — могут рассматриваться как равнозначные, но могут и вступать в иные отношения: соподчинения (в тех случаях, например, когда удовольствие рассматривается как способ достичь пользы), враждебной взаимоисключенности (например, у Платона). Поэзия и «история» могут противопоставляться (по признаку вымысел — истина), образуя оппозиционную пару; но в некоторых системах поэзия может вбирать в себя «историю» как уровень материала, который излагается поэтически, «украшенно» (отсюда — двойственное отношение Средневековья к Лукану, который в случае противопоставления поэзии и истории понимался как «непоэт», а в случае вбирания истории в поэзию все-таки оставался поэтом).

Нечто подобное происходит с двумя ключевыми метафорами произведения как «сделанного» и/или «живого»: после долгого благополучного сосуществования они начинают осознаваться как враждебные; складывается (у Лессинга) оппозиция «организм — механизм», вторая часть которой служит для негативной оценки того или иного произведения.

Некоторые пары актуализируются (или возникают) на определенных коротких исторических этапах: таково, например, обсуждение в штурмерской поэтике пары «фабула — человек», а именно, вопроса, что из них более важно в поэзии. Эта пара, заложенная, конечно же, уже в шести частях трагедии по Аристотелю, актуализируется в связи с резким переходом от аристотелевского понимания поэзии как искусства создания фабул к осознанию поэзии как «выражения человеческого» (так сформулировал Шиллер эту почти самоочевидную для нас мысль, которая, однако, звучала исключительно смело после многовекового господства представления о поэте как «творце фабул» по преимуществу).

Тот или иной элемент в паре может заменяться: так, в паре страх-сострадание в поэтиках Ренессанса и барокко страх нередко заменяется на удивление. Порой же удивление добавляется к страху и состраданию (у Триссино, например³⁹⁰), и тем самым диада преобразуется в триаду.

Диада «польза-удовольствие», пожалуй, была особенно подвержена расширению: в нее могла вливаться (целиком или полностью) триада целей оратора и другие понятия: так возникали весьма развернутые понятийные цепочки «целей». Например, Франческо Патрици («Об истории», 1560), сравнивая поэзию и риторику, пишет, что у них одни и те же цели: «учить, услаждать, двигать, приносить пользу, украшать, возвышать, унижать (*insignano, dilettao, muouono, giouano, adornano, inalzano, abbasano*)»³⁹¹.

Понятие подражания тяготело к «монадному» существованию, как едва ли не центральное обобщающее понятие всей поэтики (ибо все, что делает поэт, есть подражание). Однако в те или иные моменты истории поэтики, у тех или иных теоретиков, оно вступает в отношения оппозиции или взаимодополнения с другими понятиями. Так, у Августина фактически намечено — хотя и не совсем отчетливо — противопоставление подражания (низко оцениваемого) и «гармонии» (*numerus*) как истинной сущности «музыки» (включающей и поэзию). Торквато Тассо создает диаду из подражания и аллегии, которые составляют два начала «героической поэзии»: подражание зримо представляет внешние действия людей, аллегория «обозначает» непрямым образом (*oscuramente*) внутренние, невидимые душевные события (страсти и т. п.)³⁹². Подражание у ренессансных теоретиков может образовывать взаимодополняющую диаду и с категорией удивления: «Удивление не имеет смысла без подражания, хотя если поэт подражает слишком много, он потеряет удивление. И то, и другое совершенно необходимы. Одно смягчает-

³⁹⁰ См.: там же. С. 145.

³⁹¹ Цит. по: Weinberg B. Scaliger versus Aristotle on Poetics // *Modern Philology*. 1942. Vol. 39. N 4 (May). P. 148.

³⁹² «Allegoria del poeta», напечатанная в издании «*Gerusalemme Liberata*» 1581 г. Цит. по: Weinberg: 1961. Vol. 1. P. 206-207.

ся другим» (Пинья, 1554)³⁹³.

Тенденция поиска «пары» ко все еще всевластному подражанию проявляется все настойчивее, свидетельствуя о том, что этот принцип теряет свою объединительную силу. Когда, наконец, находится слово, обозначающее действие поэта в лирических жанрах, — «выражение», оно образует с подражанием диадку, которая, впрочем, может расширяться и посредством включения других принципов: так, в уже упомянутой родовой систематике Иоганна Иоахима Эшенбурга (1783) сформулирована тетрада принципов, соответствующих родам: в повествовательном — изображение, в драматическом — подражание, в лирическом — выражение, в дидактическом — изложение.

Рассматривая поэтику как некую *ars combinatorica*, не следует, конечно, забывать, что за каждой комбинаторной модификацией группы стоит (или, по крайней мере, может стоять) некая духовная потребность, глубинные изменения представлений об искусстве, словесном творчестве, самом человеке, наконец. Когда Лессинг изымает из аристотелевской пары «страх и сострадание» страх, то на комбинаторном уровне он просто превращает диадку в монаду, — на идеологическом же уровне за этой заменой, возможно, стоит нежелание видеть страх среди реакций на произведение искусства, объяснимое в конечном итоге просветительно-гуманистическим пониманием человека и «благородной человечности» — пониманием, которое, по выражению Бруно Марквардта, превращает «страх» (*Furcht*) в род «благоговения (*Ehrfurcht*) перед страданием ближнего»³⁹⁴. Ни произведение искусства, ни страдание человека не должны вызывать страха.

Так поэтологическая *ars combinatorica* оказывается индикатором глубинных мировоззренческих изменений; но вопрос соотношения европейской поэтики и европейской «ментальности» уводит нас из круга проблематики, которой ограничена эта книга.

А. Е. Махов.

³⁹³ Цит. по: Лозинская Е. В. Удивленис (в наст. издании). С. 434.

³⁹⁴ Markwardt B. *Geschichte der deutschen Poetik*, Band 2: *Aufklärung, Rokoko, Sturm und Drang*. В., 1956. S. 118.

ЧАСТЬ I

ОЧЕРКИ

АНТИЧНАЯ ПОЭТИКА

Поэтика в Греции не являлась или являлась в достаточно малой степени строго отграниченной и самостоятельной научной «отраслью»; она существовала как бы на пограничье двух значительно более разработанных и авторитетных наук — риторики и грамматики. С одной стороны, скажем, ученик Аристотеля Феофраст сближал поэзию и ораторское искусство в силу их принципиальной ориентированности на восприятие слушателей (фр. 65 по F. Wimmer, 1866); с другой, уже в первом грамматическом трактате Дионисия Фракийского (I в. н. э.) высшей целью грамматического исследования считалось «суждение о поэтических произведениях». Отсюда и разнообразные описания «бытия» античной поэтики в современных исследованиях: часть ученых твердо связывает возникновение и функционирование античной литературной критики с риторикой (Ч. Болдуин, Дж. Грубе, Д. Расселл), в то время как другие справедливо указывают на то, что «местом формирования поэтики были грамматические школы» (М. Л. Гаспаров).

Проблему можно повернуть и другой стороной: весь корпус античных гуманитарных наук формировался на поэтиковедческой базе — и риторика, и тем более грамматика ориентировались на поэтические тексты как на некий художественный образец, и потому поэтика в нашем понимании этого слова являлась необходимым элементом для каждой из этих наук. Грамматика занималась языком вообще, а риторика — языком художественным. Поэтика в таком случае как наука, занимающаяся языком поэтическим, являлась естественным связующим звеном для обеих этих дисциплин.

«Протопоэтика»: Гомер, Гесиод, ранняя лирика

Первые, самые общие представления о предназначении и сущности поэзии содержатся уже в эпических поэмах Гомера и Гесиода, а также в ранней лирике. Именно этот период вплоть до начала V века до н. э. можно считать временем возникновения своеобразной «протопоэтики», складывающейся как авторефлексия самих поэтов. Будучи, с одной стороны, тесно связана с древнейшими мифопоэтическими представлениями, с другой, она во многом сформировала и определила основные идеи позднейшей научной литературной теории. Прежде всего это относится к базовым позициям, характеризующим специфику литературного творчества: поэтического вдохновения и профессионального мастерства; удовольствия и пользы, приносимых поэзией; правды и вымысла, в ней содержащихся; литературной традиции и авторской новации; особого поэтического слова в противовес обыденному языку.

Высокий статус певца, который постоянно подчеркивается уже в «Гомеровских поэмах», неразрывно связан с его близостью божествам — прежде всего Музам и

Аполлону (см., например, «Одиссея». 8, 479-488). Однако эта близость осмысляется не как «одержимость» божеством или как чисто пассивная передача божественного слова. Боги дают певцу темы для творчества (22, 347-348), некий начальный импульс, «побуждая» его к той или иной песне («Одиссея». 8, 73-75, 499). Музы с их матерью Мнемосиной символизируют память, понимаемую и как напоминание поэту об описываемых событиях, и как сохранение (посредством самого поэта) этих событий в памяти людей (ср. впоследствии у Пиндара: «Муза любит вспоминать» — Нем. 1, 12). Представлению о памяти как знании предмета сопутствует и идея знания законов самой поэзии, также олицетворенного в образе Муз. Единство содержания и формы воплощается в гомеровском обозначении поэзии как порядка (*kosmos*), подразумевающего одновременно и правильное, адекватное изложение событий, и «порядок стиха», правильную последовательность и выстроенность самой песни («Одиссея». 8, 489; ср. «Гомеровские гимны». 4, 431-433, 479; Солон, фр. 1, 2 по M. L. West. *Iambi et elegi Graeci* 1971-1972). При этом боги обучают мастерству певца (Гесиод. «Теогония». 22), сами определяя свое искусство как знание, а точнее, как умение говорить: «Мы знаем, как сказать много неверного, но схожего с правдой, но если захотим, знаем, как вещать истину» (27-28). Искусство божественных поэтов оказывается воплощением все того же порядка и слаженности: Музы у ГЕСИОДА именуется «слаживающими слова» и «поющими согласным хором» (29, 39). Метафора порядка (*kosmos*) порождает и другие первые квази-термины, в которых осмысляется поэтическое творчество: мера, или предел (*metron*), обозначающий некую поэтическую норму (Солон. 13, 52; Феогнид. 876; Пиндар. Ист. 1, 62); «дорога песни», понимаемая как ее последовательное стилистическое и содержательное развитие (впервые эта метафора встречается уже у Гомера — «Одиссея». 8, 74, 481; 22, 347, ср. «Гомеровские гимны». 4, 451; впоследствии ее особенно часто использует Пиндар — Ол. 9, 47, Пиф. 4, 248, Нем. 6, 54; ср. Вакхилид. 10, 51-52; 19, 1-4).

Идея внутренней организации, выстроенности песни лежит в основе и весьма распространенного, начиная уже с гомеровских поэм, уподобления поэзии ремеслу: ткачеству, шитью, плотницкому делу. Метафораткини стиха (Пиндар. Нем. 4, 44; Вакхилид. 19, 9-11), восходящая, по всей видимости, еще к индоевропейскому поэтическому языку, осмысляется как последовательное соединение отдельных частей в единое поэтическое целое; она же ложится в основу поэтических этимологий слов для поэта — *rapsoδ* (от *rhapō* «сшивать» — Пиндар. Нем. 2, 1-3; Гесиод. фр. 357 по R. Merkelbach, M. L. West, 1967) и песнигимна (от *huphainō* «ткать» — Вакхилид. 1, 1-5).

Помимо ремесленной метафоры, поиск ранними поэтами неких специальных обозначений сущности поэтического искусства воплощается в целом ряде иных образных концептов, вроде метафоры слова-стрелы (Пиндар. Ол. 2, 84-90, Истм. 2, 5), в котором соединяются

представления о поэтическом состязании, с одной стороны, и идея «целенаправленности», уместности поэтического слова, с другой. Этот образ включен и в более широкий спектр уподоблений поэзии «крылатому слову» (Гомер, Феогнид, Пиндар), в которых можно усмотреть как реализацию идеи распространения поэтической славы, так и образ поэта-птицы, подразумевающий, в частности, некую особую форму, отличность поэзии от обыденного слова (ср. упоминания о «птичьим языке» у Алкмана, фр. 39-40 по D. L. Page. *Poetae melici Graeci* [PMG], 1962). Но характерно, что этот образ не подразумевает особой возвышенности, надмирности самого поэта. В ранней античности эта метафора носит достаточно конкретный, чуть ли не технический характер, касаясь цели и приемов поэзии и подчеркивая ее специфические черты как особой формы человеческой деятельности.

Та же конкретность и известная рациональность свойственна в целом представлению о божественной инспирации, предстающей и в эпосе, и в ранней лирике как некий особый процесс передачи знания от божества к поэту. Знание это двояко: с одной стороны, это знание самого предмета и необходимой последовательности его изложения, а с другой, это собственно поэтическое умение, способность оперировать инструментами, категориями и приемами, отличающими поэзию от других ремесел или искусств. Ничего похожего на картину поэтического иступления, описания поэзии как некоей не зависящей от ее носителя иррациональной силы мы не находим. Напротив, тот же Пиндар, настойчиво избегая поэтических крайностей, будь то неподобающий сюжет (Ол. 1, 35) или неподобающее «слово» (Ол. 9, 35-36), говорит о них как о нежелательном для поэта безумстве (*mania*), понимаемом как нарушение все той же поэтической «меры» (Ол. 9, 38-39; ср. 4, 45). Творчество — это прежде всего мастерство, мудрость (*sophia*), умение; им можно и должно учиться и потому они противопоставлены «безумству», в которое неумелый впадает «от зова Пнерид» (Пиф. 1, 12-13).

Идея поэзии как мастерства предполагает и определенные критерии, по которым это мастерство ценится. В первых описаниях воздействия поэзии главенствует некая гедонистическая установка, воплощенная в самих образах гомеровских певцов, о которых постоянно говорится, что они «радуют, услаждают» души слушателей («Одиссея». 1, 346-347; 8, 44-45, 90-91, 368). Характерно при этом, что эта радость распространяется не только на аудиторию, но и на самого певца. Так, Ахилл «радует свою душу» песней о деяниях прежних героев, которой внимают Патрокл («Илиада». 9, 189-190). Тот же мотив радости, общей для слушающих и исполняющих песнь, присутствует и в описании пения Муз в гесиодовской «Теогонии», где божественные певицы одновременно и «радуют песнями разум Зевса» (37, 51), и сами «веселятся» от своего «прекрасного голоса и бессмертного напева» (68-69). Тема «приятности», «удовольствия» постоянно сопровождает образ Муз: их пение и пляска радуют богов («Гомеровские гимны». 2, 204); их голос и пение «сладостны» («Теогония». 40). Именно мотив сладости поэтического слова становится наиболее ярким метафорическим воплощением темы поэтического удовольствия. В разных лексических реализациях он присутствует у ГОМЕРА («Одиссея», 8, 64), ГЕСИОДА («Теогония». 965), в «Гомеровских гимнах» (21, 4; 32, 2); в особенности часто им пользуется Пиндар (Ол. 9, 94; 10, 93; Нем. 1, 4-5, 7, 21 и т. д.). В целом сладость становится общей характеристикой поэзии как таковой, причем сладость эта вновь даруется поэту божеством: АЛКМАН говорит о «даре сладких Муз» (fr. 59b, 1-2 по D. L. Page, 1962); Пиндар

именует свое творчество «даром Муз, сладким плодом сердца» (Ол. 7, 7-8), а ВАХКИЛИД называет свои песнопения «славой сладостного дара Муз» (5, 4). Одним из частных вариантов этой общей темы сладости поэзии становится метафора медового слова («Одиссея». 12, 187; «Гомеровские гимны». 3, 519; Гесиод. «Теогония». 84; Алкман. 26, 1 по D. L. Page, 1962; Пиндар. Ол. 11, 4, Пиф. 3, 64). В сравнении стиха с медом заключено, с одной стороны, представление об удовольствии от сладости поэтического слова и идея особого происхождения поэзии: мед играет роль священного напитка, в котором заключен божественный дар поэтического искусства. С другой стороны, вдохновляющий божественный напиток может нести с собой опасность умоисступления, обладая неким колдовским свойством. Последняя черта архаической метафоры также амбивалентна: в этом «колдовстве» заключена и опасность, и прелесть, притягательность. Соответственно и картина сладостного воздействия поэзии также приобретает дополнительные черты: поэзия не просто радует и доставляет наслаждение, она чарует и завораживает («Одиссея». 1, 337; 12, 44; «Гомеровские гимны». 3, 161; Пиндар. Нем. 4, 1-3, Пиф. 1, 12). При этом такое очарование понимается как своего рода излечение, избавление от забот, забывтье (Пиндар. Пиф. 1, 6-9; ср. «Одиссея». 12, 41-46). Оно порой становится едва ли не главным результатом творчества поэта (Гесиод. «Теогония». 55, 98-103). В контексте рефлексии над поэтическим творчеством соединение двух по сути противоположных характеристик памяти и забывания становится знаковой чертой ранних представлений о поэтической пользе и удовольствии. Если удовольствие — это прежде всего очарование и забывтье, то польза поэзии — в поддержании памяти: равно памяти о героях и их деяниях и памяти о поэте, их описывающем (Сафо. fr. 193 по E. Lobel, D. L. Page. *Poetarum Lesbiorum fragmenta*, 1955; Феогнид. 237-252 по D. Young, 1971; Пиндар. Ист. 8, 62-63, Нем. 6, 29-30). Единый комплекс мотивов пользы, удовольствия, очарования и забывания реализовался в распространенном уподоблении поэзии некоему лекарству, помогающему человеку достичь мира в собственной душе. Этот мотив скрыто присутствует у ГОМЕРА («Илиада». 15, 393-404), АРХИЛОХА (фр. 11 по M. L. West, 1971-1972), а в более явной форме, например, у ПИНДАРА (Пиф. 1, 1-12, Нем. 4, 1-4) и ВАХКИЛИДА (19, 36). Характерно при этом, что в рамках этой общей метафоры оказываются слитыми воедино противоположные эмоции печали и радости: «сладость» поэтического слова умеряет горести, а «печальные» стихи оказываются способными пробудить радость и доставить удовольствие слушателям (см. Феогнид. 1041-1042 по D. Young, 1971).

Неотделимость друг от друга критериев удовольствия и пользы, приносимых поэзией, прямо соотносятся и с основными характеристиками ее содержания — правдой и вымыслом. Знаком недоверия к истинности поэтического слова стала расхожая максима «Много лгут поэты», содержащаяся в псевдо-платоновском диалоге «О справедливом» (374b1) и традиционно приписываемая Солону. С первыми примерами противопоставления истины и лжи в рамках поэзии мы сталкиваемся уже у ГОМЕРА («Одиссея». 11, 364-366; 19, 107-203) и ГЕСИОДА («Теогония». 27-28), причем у последнего «истина и ложь» равным образом вкладываются в уста «божеств поэзии» — Муз. Более того, у Гесиода оппозиция поэтической правды и лжи может трактоваться и как противопоставление его собственной («истинной») поэзии «ложной» гомеровской традиции. При этом весьма важно, что ложь Муз — это все же подобие истины; иначе говоря, ложное, вымышленное

поэтическое слово тем не менее служит отражением и некоей оборотной стороны истины.

С точки зрения такого сопряжения поэтической истины и лжи особенно показательным оказывается Пиндар. С одной стороны, произносимая им истина становится реализацией некоего потаенного, скрытого от смертных знания (Ол. 2, 92). Но в то же время истина и ложь соединяются в едином поле поэтической речи: «Людская молва и украшенные мифы обманывают, пестрой ложью выходя за пределы истинного слова. Ведь Удовольствие (Харита), которое смертным готовит все медвяные дары и несет славу, часто представляло невероятное убедительным» (Ол. 1, 28-32). В этом пассаже явственна оппозиция истинного слова, соответствующего истине как таковой, и вымыслов, которым на уровне содержательном соответствуют мифы. Слово истинное и ложное, оба существуют в единстве слова как такового («людской молвы»), но при этом очевидно, что под этой «молвой» прежде всего имеется в виду поэзия. Не случайно, возникновение «невероятного» (т. е. «мифа») связывается с поэзией, ее покровительницей Харитой-Удовольствием, и является следствием чарующего, убедительного воздействия «сладостного» поэтического слова. Таким образом, отход от «истины» как содержания и предмета поэзии диктуется ее основной целью — удовольствием — и искусностью поэтической формы как средством ее достижения. Более того, с вымыслом связывается и основная тема поэзии, в том числе и пиндаровской — принесение славы одновременно герою и автору стиха. В этом контексте дополнительный смысл приобретает мотив выбора дороги, всегда стоящего перед поэтом (Пиндар. Ол., 9, 105, ср. Ист. 3,2; 6, 23; Вакхилид. 19, 1-2) — и представление о необходимой «краткости» (= «прямоте») этой дороги (Вакхилид. 10, 51-52). Такой выбор в известной мере можно отождествить с выбором между поэтической правдой и ложью, тем более что поэтическая ложь во многом воспринимается как следствие «украшательства» (а значит «расширения») поэтической речи. Поэт должен найти некий баланс между необходимой краткостью (практически тождественной «истинному» содержанию) и неизбежной изощренностью поэтического слова (служащей знаковым отличием поэзии как таковой).

Еще одним важнейшим элементом первичных представлений о сути поэтического творчества стала идея сочетания в нем традиции и новизны. В традиционных культурах архаики и в соответствующих литературах, в основе которых лежит устная традиция, соотношение понятий нового и старого естественным образом отличается от представлений нового времени. «Новаторское» мастерство поэта или певца состоит прежде всего в умелом следовании традиции, не в изобретении как таковом, но в умелом варьировании в рамках традиционных тем, мотивов и даже формальных (словесных, метрических) приемов. При этом такое варьирование отнюдь не воспринимается как слепое подражание — напротив, искусное владение исходно заложенными в традиции принципами служило показателем творческого потенциала поэта.

Именно такое представление о новизне как «вариации внутри традиции» прослеживается в раннегреческой литературе постоянно, от Гомера до Пиндара. Так, гомеровское описание песни, которую люди превозносят «всякий раз, когда она вновь к ним приходит» («Одиссея», 1, 351-352), предполагает не столько особую тягу к новизне, сколько авторитет определенного сюжета (в данном случае сказания о возвращении греков из-под Трои), пользующегося неизменной популярностью у слушателей. Традиционные финалы «Гомеровских гимнов»: «Я же, тебя помянув, припомню песню другую» (2, 495 = 6, 21) — также могут указывать на

обращение к новому (но уже существующему) варианту песни о том же божестве.

Искусное сопряжение старого и нового становится одним из главных мотивов архаической лирики. Ее главная тема — деяния «древних людей», или «слава героев», которую поэт должен сохранить в памяти поколений (Пиндар. Нем. 9, 39, Истм. 8, 56-61). Одновременно эта «слава» оказывается залогом («славы» самого поэта (Ивик. фр. 151, 47-48 по D.L. Page, 1962)). И точно так же, как деяния современного адресата пиндаровских од становятся продолжением деяний героев прошлого (Пиф. 8, 38-57; Нем. 9, 39-42), «слава» самого Пиндара тоже восходит и неразрывно связана со сказаниями древних поэтов. Так, воспевая Пелопса, он соотносит свою хвалу с творениями «прежних»: «Я провозглашу о тебе перед лицом древних» (Ол. 1, 36); рассказ об Ахилле он предваряет словами: «песнь моя — речение древних» (Нем. 3, 52-53), а описание подвига Геракла вводится как обращение к «старой повести» (Нем. 1, 34), и это следует понимать одновременно как «повесть о старых временах», и «старый сказ», идущий от древних поэтов. Связь песен настоящего и прошлого предстает в виде единого дерева, с каждым новым поколением поэтов меняющего свою листву (Истм. 4, 27).

В том же метафорическом контексте находятся фрагменты, где идея некоего обновления и поддержания традиции связывается с мотивом цветения: «Многоцветные Оры вкладывали в сердца мужей многие древние мудрости» (Ол. 13, 17-18). «Древняя мудрость» здесь — истории о древних временах, а «многоцветье» покровительниц поэзии предполагает возможность многообразного и неоднократного поэтического воспроизведения этих сказаний. Та же интерпретация приложима и к самому известному и многократно цитируемому высказыванию Пиндара о поэтической новизне: «Превозноси старое вино и цветение новых гимнов» (Ол. 9, 48-49). Новизна песни опять-таки не означает здесь уникальность и неповторимость; напротив, она подобна новому цветку «на старом стебле», — иными словами, речь идет о новом способе и новом варианте передачи традиционного содержания («древней мудрости»).

Таким образом, первые примеры авторефлексии древнегреческих поэтов над собственным творчеством складываются в достаточно цельную картину архаической «протопоэтики», главная особенность которой — представление о художественном тексте как об упорядоченном соединении составляющих его частей, сбалансированности содержания и формы, равноправного соединения в литературе противоположных начал истины и лжи, удовольствия и пользы, традиции и новизны. Как мы увидим в дальнейшем, идея такого баланса будет доминировать и впоследствии, в научных трактатах по искусству поэзии, однако сначала она была подвергнута критическому переосмыслению в софистической философской риторике V в. до н. э. и, в наиболее решительной форме, в трудах Платона. Этот период можно назвать вторым этапом развития учения о литературе, когда ее осмысление выходит за рамки саморефлексии поэтов и становится предметом сторонних умозаключений, — иначе говоря, когда уже можно говорить о непосредственном предвзвешивании собственно научного подхода к художественной словесности.

Софисты, Платон

У софистов и Платона было намечено принципиальное разделение двух уровней литературного произведения: содержательного и формального. Софисты с их

особым вниманием к языку отдавали безусловный приоритет поэтической форме: примером тому может служить знаменитая «похвала владыке-слову» в «Елене» Горгия, которое «свершает божественные деяния, ибо способно и страх умерить, и горести унести, и радость возбудить, и сострадание умножить» (фр. 11, 51-53). Соответственно и определение им поэзии прежде всего ориентировано на словесное выражение: «Поэзией я считаю и называю речь, снабженную мерой (*metron*)» (11, 55). Мера здесь уже безусловно приобретает конкретно-техническое значение поэтического «размера», однако в ней еще угадывается и «предел поэтической мудрости», о которой говорили ранние лирики. В этом контексте показательны и явно восходящие к софистической художественной доктрине ссылки Еврипида в комедии Аристофана «Лягушки» (799) на «угломеры и линейки слов». Лишь в дальнейшем *metron* окончательно становится «размером» или «метром» в современном смысле слова и определяет основное отличие поэзии от прозы (например, Платон. «Законы». 669d; Аристотель. «Риторика». 1408b30-31).

Идея искусного и уместного поэтического выражения, вероятно, лежала в основе софистического учения о правильности слов. С одной стороны, оно подразумевало выбор наиболее подходящего для данного места слова — например, из синонимического ряда (этим специально занимался известный софист Продик). С другой, «правильность» предполагала верное сочетание слов в предложении и словосочетании: так, Протагор упрекал Гомера за «неподобающее» обращение в повелительном наклонении к «богине» в начале «Илиады» (фр. 80A29 по H. Diels, W. Kranz, 1985¹²), — иными словами, за «неправильное» употребление императива в данном контексте (нужен опатив или конъюнктив). Примером софистической интерпретации поэтических контекстов с ориентацией прежде всего на согласованность словесного выражения может служить разбор стихотворения Симонида в диалоге Платона «Протагор» (например, 339c — 344a).

Примат формы над содержанием (Диоген Лазертский, 9, 52, утверждал, что «Протагор не заботился о смысле, спорил о словах») служил для софистов основанием и для несколько новой трактовки оппозиций правда-вымысел и удовольствие-польза. Горгий, например, традиционно подчеркивая, что высшей ценностью речи является истина (фр. 11, 2, ср. 3, 118), в то же время для трагедии полагает естественным некое стремление к обману: «В ней более правильно заставить поверить в обман, чем не заставить, и поддавшийся обману более мудр, чем не поддавшийся; обманувший здесь более справедлив, потому что он сделал, что обещал, а обманутый более мудр, потому что пленяться наслаждением речи есть признак чуткости» (фр. 23, 3-6, пер. Т. Миллер). Характерно, что в этом рассуждении вымысел неразрывно связан с удовольствием, получаемым от поэзии, а точнее — от поэтической формы. При этом именно удовольствие — в противовес истине — является в софистической доктрине главной целью поэзии («Двойные речи». 2, 68-69).

То же разграничение содержания и формы, но с прямо противоположными конечными выводами, лежит в основе описания поэзии Платоном. Именно оно определяет и центральную для платоновской теории литературы концепцию мимесиса-подражания. Применительно к искусству вообще и литературе, в частности, глагол *mimēsthai* «изображать, воспроизводить» и его производные использовались и до Платона, обозначая воспроизведение некоей сложной, прежде всего звуковой, формы («Гомеровские гимны». 3, 160-164; Пиндар. Пиф. 12, 20-21; фр. 107a, 3 по B. Snell, 1964).

Отчасти сохраняя эту идею, Платон постепенно придает данному понятию еще более конкретный и частный смысл. Применительно к поэзии мимесис начинает означать у него «воспроизведение» конкретного человека или героя, т. е. некое перевоплощение и персонафикацию, или повествование от первого лица («Государство». 393c). Исходя из наличия либо отсутствия этого приема в различных видах поэтического искусства, Платон производит жанровое разграничение поэзии на три вида: «Один род поэзии и мифотворчества весь целиком складывается из подражания — это трагедия и комедия; другой род складывается из высказываний самого поэта — это ты найдешь в дифирамбах; а в эпической поэзии и во многих других видах — оба эти приема» (394c, здесь и далее пер. А. Егунова).

Перевоплощение поэта уже является обманом; однако платоновское понимание мимесиса этим не ограничивается. Поэт «подражает», не только становясь тождественным персонажу, но и просто его описывая. В упрек Гомеру и Гесиоду ставится «то, за что главным образом и стоит упрекнуть: когда кто-нибудь, говоря о богах и героях, плохо их изобразит, словно художник, который нарисовал несколько не похожими тех, чье подобие он хотел изобразить» («Государство». 377e). По ходу дальнейших рассуждений мимесис становится способом представления в поэзии не просто персонажа, но и любого предмета (395a). Благодаря этому переносу с формального на содержательный уровень подражание постепенно становится уже основной, при этом отрицательной, характеристикой литературы: «Поэзию никоим образом нельзя допускать, поскольку она подражательна; это прямо-таки язва для ума слушателей, поскольку у них нет средства узнать, что это, собственно, такое...» (595a). Соответственно и в знаменитой платоновской картине уровней познания поэт стоит на третьем уровне, ибо воспроизводит, и при том не точно, лишь образы истинных «идей»: «Творец трагедий, раз он подражатель, естественно, стоит на третьем месте от царя и от истины; точно так же и все остальные подражатели...» (597e).

Таким образом, в платоновском «Государстве» мимесис выступает как главная причина осуждения поэзии — прежде всего за ложность ее содержания и наносимый тем самым слушателям вред. Так реализуется еще один важный для Платона тезис: поэты в принципе не знают своего предмета, т. е. того, что они описывают, ибо нелегко одному человеку знать все («Ион». 540c и далее; «Апология Сократа». 22b-c; «Государство». 598e). Это незнание не позволяет поэзии считаться самостоятельным искусством (*technē*), основанном на разуме и мастерстве. Именно в таком контексте Платон вводит оппозицию вдохновение-искусство: «Муза как магнит — сама делает вдохновенными одних, а от этих тянется цепь других, одержимых божественным вдохновением. Все хорошие эпические поэты слагают свои песни не благодаря искусству, а лишь в состоянии вдохновения и одержимости; точно так же и хорошие мелические поэты: подобно тому, как корибанты пляшут в иступлении, так и они в иступлении творят свои прекрасные песнопения: ими овладевают гармония и ритм, и они становятся вакхантами и одержимыми» (Ион. 533e-534a).

Идея безумного поэта впервые возникает у философов-предшественников Платона, причем там она могла иметь как положительные (Демокрит. фр. 18, 21), так и отрицательные (Эмпедокл. фр. В 3,1) коннотации. У Платона в зависимости от контекста и нужд аргументации поэтическая одержимость также может оцениваться вполне восторженно, как например в «Федре» 245a: «Кто же без неистовства, посланного Музами, подходит к порогу твор-

чества в уверенности, что он благодаря одному только искусству станет изрядным поэтом, тот еще далек от совершенства: творения здравомыслящих затмятся творениями неистовых». Однако общая идея остается неизменной: поэзия иррациональна. Формально продолжая восходящую к Гомеру, Гесиоду и ранним лирикам традицию изображения поэта пророком, служителем Муз, Платон кардинально разрушает заложенное в ней единство вдохновения и искусства. Если раньше близость к божествам подразумевало «обучение» у них правилам мастерства, то с точки зрения философа поэт превращается в лучшем случае в пассивного «передатчика» (Ион. 534e) внушенных ему слов.

Отрицая содержательную значимость поэзии, Платон, подобно софистам, полагает ее единственной задачей доставление удовольствия, что противопоставляет ее философии («Горгий». 500d-502d, 607c; Законы. 658 a-c) и служит причиной пресловутого изгнания ее, «по соображениям пользы» (Государство. 398b) из идеального города. Впрочем, он признает за поэзией определенное «очарование» и, в частности, видит в ней, вслед за архаической поэзией и, скажем тем же ГОРГИЕМ (фр. 11, 59-64), подобие лекарства, умеряющего людские горести («Федр». 268a-270c; «Государство». 382c). Целительное воздействие поэтического слова единственно соответствует критерию пользы и связанной с ним воспитательной роли поэзии. Традиционный образ славы как основного содержания поэзии у Платона вновь уточняется соотношением с конкретной тематикой «допускаемого» поэтического творчества: поэт должен прославлять деяния добропорядочных граждан, делая их примером для юношества («Федр». 245a; «Законы». 801e, 829c и т. д.). Ориентированность на необходимость поэтического воспитания становится причиной и жесткого жанрового отбора, оставляющего в ряду «полезной» поэзии лишь энкомии и подобные им примеры «простого повествования без подражания» («Государство». 394b). Полезность по сути исключает удовольствие или, по крайней мере, противопоставляется «приятности» стиха: показательно, что Платон постоянно говорит о «суровости и неприятности» (398a) подобных, допустимых жанров.

Ограниченная польза, приносимая отдельными видами литературы, позволяет порой Платону придавать положительную окраску и понятию мимесиса. Амбивалентность концепта вполне видна и в «Законах», где, с одной стороны, подражание является одним из инструментов в правильной организации государства (см., например, 713b), а с другой, мимесис поэтический может быть одновременно и правильным, и неправильным, ибо поэт, в отличие от законодателя, может противоречить сам себе и не знает, истинно ли то, что он говорит (719c-d). Но в то же время поэзия призвана и может говорить правду (660e сл.). Замечательно при этом, что в ранг правдивой поэзии в «Законах» оказывается отчасти зачислен и тот вид литературы, который в «Государстве» считается «миметическим» (в узком смысле слова — тот, где поэт вечно носит «маску») по преимуществу — а именно драма; не случайно Афинянин сравнивает гипотетическое построение идеального города с сочинением настоящей трагедии: «Мы — творцы трагедии, самой прекрасной и наилучшей. Ведь само государство наше возникло как подражание прекрасной и наилучшей жизни, что, по нашему мнению, и является истинной трагедией» (817b).

Таким образом, концепция поэзии у Платона не выглядит полностью выстроенной и непротиворечивой: она меняется в зависимости от нужд того или иного доказательства или диалога. Однако ее общие принципы кажутся вполне отчетливыми: как и его главные оппоненты-софисты, Платон

тон разграничил ранее взаимосвязанные критерии восприятия художественного произведения, но в отличие от них, отдал содержанию преимущество над формой, пользе — над удовольствием, истине — над вымыслом. Исходное равновесие было в известной мере восстановлено в первом собственно научном литературоведческом трактате — «Поэтике» Аристотеля, ставшей во многом опровержением платоновских представлений о поэзии вообще и драме в частности.

Аристотель

Как известно, сохранившийся текст сочинения Аристотеля излагает его взгляды лишь применительно к трагедии и, отчасти, эпосу; вторая, недошедшая часть содержала анализ комедии (впрочем, некоторые исследователи, в частности Р. Дженко, полагают, что средневековый «Конзлиянский трактат» X в. вполне адекватно передает основные соображения Аристотеля на этот счет). Однако мы располагаем вполне систематическим описанием происхождения, развития и содержания поэзии как таковой, что позволяет считать трактат Аристотеля началом собственно научной теории литературы.

Стремление к балансу различных составляющих в восприятии поэзии очевидно уже в самом определении причин ее возникновения. «Поэтическое искусство как таковое в целом, похоже, породили две причины, причем естественные. С детства природенной человеку является способность к подражанию (и тем он отличается от прочих живых существ, что является самым подражающим созданием и первоначально учится благодаря подражанию), а также всем присуща радость от полученных результатов этого подражания... По природе свойственно нам подражание, а также гармония и ритм» (1448b4-21). Исследователи расходятся в том, что собственно считать двумя искомыми причинами, предлагая, например, такие варианты: 1) способность к подражанию и 2) гармонию и ритм (Дж. Элс, М. Гаспаров) или только гармонию и ритм (Н. Брагинская). Однако подобные трактовки сталкиваются с необходимостью либо править текст, считая значительную его часть позднейшей вставкой, либо нарушать грамматико-синтаксическую структуру отдельных фраз. В итоге наиболее убедительной выглядит трактовка (С. Холливелл, Л. Голден), согласно которой две причины возникновения поэтического искусства — это 1) способность к мимесису и 2) радость от результата мимесиса (в русской традиции ей отвечает перевод соответствующего места В. Аппельротом). В таком случае показательно соединение двух оценочных критериев: пользы (от познания посредством мимесиса) и удовольствия (от обретенного таким образом знания). Последняя мысль тут же обосновывается с помощью утверждения, которое можно считать выпадом против Платона: «Познавать чрезвычайно приятно не только философам, но равным образом и всем остальным» (1448b13-14).

Из только что приведенного определения яствует, что Аристотель, как и Платон, положил в основу своей теории литературы концепцию мимесиса. О смысле этого аристотелевского термина писалось чрезвычайно много; при этом подавляющее большинство интерпретаторов сходится, пожалуй, лишь в том, что эта категория никак не тождественна простому подражанию. Исходя из того, что мимесис и родственные термины у Аристотеля могут употребляться как применительно к внутренней структуре трагедии («подражание действию». 1450a), так и порой к действиям актеров (например, 1447b, 1449a), наиболее популярным в

современных исследованиях становится общее определение мимесиса у Аристотеля как «воплощения» (англ. enactment — С. Холливелл, Г. Надь), одновременно сценического и содержательного. Таким образом, Аристотель сводит воедино платоновские частную (персонификация) и общую (подражание — универсальное свойство поэзии) трактовки мимесиса и в то же время как бы вводит их внутрь самого искусства, относя к содержательной (структура сюжета, «подражание действию») и формальной (сценическое воплощение) стороне трагедии. Главенствует при этом, бесспорно, внутренняя, содержательная трактовка, и здесь для Аристотеля оказывается весьма значимой идея сочетания, соединения как принципа, лежащего в основе миметического процесса. «Началом и некоей душой трагедии является сюжет» (1450a, ср. «события и сюжет — цель трагедии, а цель важнее всего»), который и есть подражание действию (mimēsis praxeōs). При этом сюжет (mūthos) представляет собой сочетание событий (sunthesis, sustasis tōn pragmatōn), и в правильности их соединения и заключена суть трагического мимесиса (1447a). Правильность этого сочетания управляется двумя принципами — подобием (eikōs) и необходимостью (anankaion, 1451a), логически соединяющими события в цепь сюжета. Характерно, что в этом качестве принцип подобия также вытесняет непосредственное изображение реальности, но, в отличие от Платона, Аристотель считает это преимуществом поэзии перед, скажем, описанием в исторических сочинениях фактически произошедших событий, поскольку в реальности зачастую отсутствует та логическая причинность, сцепление событий, которые заключены в «подобии и необходимости» поэтического мимесиса (1451b). Потому «поэзия философичнее истории, ибо первая более говорит об общем, а вторая о единичном».

В этом смысле поэтическое «воплощение», восстанавливающее или даже заново устанавливающее эту логическую связь, выполняет основную роль искусства как такового, о которой Аристотель говорит в «Физике» (199a): «Искусство, с одной стороны, то, что природа не может выполнить, доводит до конца, а другому подражает». Как кажется, данная фраза подразумевает тождественность мимесиса законченности некоего творческого процесса: если в природе он завершен, то искусство его воспроизводит; если нет, то оно завершает его само, пользуясь теми же миметическими принципами. Что касается литературы, то в ней мимесис призван устанавливать логические связи между событиями, явлениями и т. д.; с ним, таким образом, связана рациональная, познавательная сторона восприятия искусства. Именно такая идея заключена в знаменитом лаконичном описании «радости познания» от восприятия творений живописи и поэзии: «узнавать и составлять умозаключения, что есть что, например, что этот есть тот» (1448b). Таким образом, в «Поэтике» мимесис становится не способом взаимодействия поэзии с внешней реальностью, но внутренним свойством самого поэтического метода. Примечательно, что в этом контексте «Поэтики» можно также усмотреть скрытую полемику с Платоном: выражение «этот есть тот» напоминает описание повествующего от первого лица поэта из «Государства» (396c), который притворяется своим персонажем, «будто он есть тот». Подобный сдвиг смысла как нельзя лучше демонстрирует разницу подходов Аристотеля и Платона. Последний делает отождествление поводом для упрека в искажении поэзией «правды жизни», причем характерно, что акцент делается на авторе и его персонаже. Аристотель, в свою очередь, делает способность к такому отождествлению основой для познаватель-

ного эффекта от восприятия литературного произведения. У Платона зритель или слушатель оказывается «обманутым» подобным соотношением; у Аристотеля он сам его и устанавливает, тем самым достигая понимания «правды поэзии».

Перенос «подражания» внутрь поэтического искусства естественным образом влияет на истолкование связанной с ним проблемы поэтической правды и лжи. «Правильность» поэзии отныне состоит в следовании своим собственным внутренним законам, и соответственно, ошибки, «ложь» состоят не в отступлении от реальности, но в нарушении этих законов. Поэтому Аристотель отводит от поэзии упреки в ошибках, если неточности касаются какого бы то ни было иного искусства, например, медицины. Изображение любого неправдоподобного события — например, бегства Гектора или приезда Одиссея на Итаку (со всеми чудесными происшествиями) — допустимы в том случае, если поэт достигает главного — воздействия на слушателя с помощью всего силы поэтического выражения (1460a-b). Вообще же главным ответом на возражение «это неправда», по Аристотелю, служит «неправда, но возможно» или, что еще более показательно, «так говорят», т. е. «такова традиционная история» (1460b32-35). Ссылка на основную принцип поэтического мимесиса — связь «по подобному, вероятному» — или на сам традиционный материал поэзии служит достаточным основанием для нарушения «истинности». Главным для поэзии становится критика «в соответствии с ней самой», т. е. по ее внутренним, собственным правилам.

Соответственно меняется и концепция «лжи», которая становится одной из возможных составляющих поэзии и мимесиса как ее основного метода. «Гомер более других научил всех лгать, как должно, а именно с помощью ложного вывода» (1460a18-20), — говорит Аристотель, приводя в качестве примера вымышленный рассказ Одиссея Пенелопе, когда, примешав ко лжи правду, герой убеждает жену в истинности всей истории. Таким образом, внешне, на логическом уровне непротиворечивое соединение лжи и правды становится просто одним из словесных приемов поэзии, никак не связанным с ее этической оценкой. Достаточным основанием для присутствия лжи в поэзии становится ее «убедительность» — критерий, столь важный для Аристотеля и в «Риторике», и само соотношение правды и вымысла в поэзии идеально выражается стихотворным фрагментом, приводимым Аристотелем именно в этом сочинении:

Коль скоро можно смертным ложь произносить
И убеждать при этом — не забудь обратное:
Нередко неспособна правда убедить («Риторика». 1397a).

Подобная трактовка соотношения правды и лжи оказалась и в подходе Аристотеля к идее поэтической новизны. Поскольку в центре его доктрины — понятие сюжета («Хороший поэт — это прежде всего творец сюжетов» — 1451b), трактуемого как «сочетание событий», именно в логичности этого сочетания, во взаимной обоснованности действий, когда одно вытекает из другого «согласно вероятно или необходимости», и заключена цель трагедии. При этом автор «Поэтики» в принципе допускает как обращение к принятым сюжетам, так и сочинение новых, касающихся недавних или даже вымышленных событий: «Разве не бывает, что в трагедиях всего одно-два известных имени, а все остальные — придуманы; а в некоторых нет вообще ни одного, как, например, в «Цветке» Агафона. В нем не только имена, но и события сделаны самим поэтом, но от этого трагедия не пользуется меньшим успе-

хом. Потому вовсе не следует во что бы то ни стало стремиться к тому, чтобы держаться сюжетов, на которые принято писать трагедии... Ведь и известное известно немногим, а радует всех» («Поэтика». 1451b).

Вне зависимости от того, взята откуда-то или вымышленная история, она должна быть четко выстроена. Что касается «принятых сюжетов», то основная последовательность содержательного строения задана в ней самой традицией, и потому «не следует разрушать известные сюжеты: Клитемнестра должна умереть от руки Ореста, а Эрифила — от Алкмеона, но надо самому доискиваться и пользоваться полученным как следует» (1453b). Иными словами, внутри общей заданной схемы поэт должен умело выстраивать всю цепь отдельных действий, мотивировок и т. п. То же самое касается в равной степени и «сделанных», вновь изобретенных, новых тем: «Все равно, был ли когда-то сотворен сюжет или поэт творит его сам, прежде надо построить его в целом, а затем уже добавлять эпизоды и протягивать во всю длину» (1455a). Опять-таки здесь традиционные и «новаторские» темы не противопоставлены: и в тех, и в других критерий выстроенности и последовательности остается неизменным. Другое дело, что в традиционных сюжетах общая последовательность задается традицией, а в вымышленных поэт должен ее выстраивать сам. Однако, если предположить, что часть «новых» сюжетов поэт, по Аристотелю, мог черпать из истории, то и в этом случае общая схема была задана, а перед поэтом, как и в случае привычных трагических фабул, стояла задача ее четкого логического «прописывания» и нюансировки. В этом отношении аристотелевская концепция построения цельного сюжета, «имеющего начало, середину, и конец» (1450b), бесспорно, напоминает архаическую идею «пути стиха», также реализующую представление о линейном развитии произведения. «Составление сюжета» в таком случае аналогично выбору этого «пути» тем же Пиндаром или Вакхилидом; новизна при этом тождественна нахождению «своего пути», своей цельности и логики в структуре действия.

Если мимесис становится основным способом строения трагедии на уровне сюжета — главного предмета аристотелевского анализа, то ее конечной целью становится доставление удовольствия, причем «не всякого, а собственного именно ей». Это «собственное удовольствие» (*oikeia hēdonē*) непосредственным образом связано с единством поэтического произведения (1459a), а значит, и с понятием подражания, и со специфическими эмоциями, пробуждаемыми поэтическим творчеством. Квинтэссенцией этих эмоций становится используемая Аристотелем категория трагического катарсиса. Это понятие, традиционно переводимое как «очищение», относят к эмоционально-психологической (например, Дж. Лукас, М. Насбаум), то к медицинско-физиологической (Я. Бернайс, Т. Гоулд), то к религиозно-ритуальной (В. Буркерт), то к чисто рациональной и интеллектуальной сфере (Дж. Элс, Е. Рабинович). Еще одной возможностью истолкования катарсиса может быть интерпретация его как взаимного уравновешивания двух противоположных драматических эмоций — страха и сострадания. Именно катарсис этих эмоций присутствует в знаменитом определении трагедии по Аристотелю: «Трагедия есть подражание действию важному и законченному, имеющему определенный объем, производимое речью, услащенной по-разному в разных частях, производимое в действии, а не в повествовании, и совершающее посредством страха и сострадания очищение подобных страстей» («Поэтика». 1449b24-28, пер. М. Л. Гаспарова). На протяжении всей «Поэтики» страх и сострадание

— основные составляющие драматического действия. Трагедия есть изображение событий, вызывающих жалость и ужас (1452a2), отсутствие этих аффектов способно полностью разрушить впечатление от трагедии (1453a1-5).

Уже архаическая поэзия постоянно подчеркивала важность темы скорби, начиная с гомеровских поэм, где песнь аэда вызывает у слушателей страдания и слезы («Одиссея». 1, 325-364; 8, 83-92), а предметом ее зачастую служит «смерть и погибельный жребий» героев (8, 579). Согласно Горгиюю, благодаря поэзии «на слушателей нападает ужасающая дрожь и многослезная жалость, и горестно-милое томление». Характерно, кстати, что в этом фрагменте за скорбью и ужасом следует некое «наслаждение от горя»; Горгий также видит за тяжкими эмоциями зрителей «путь к удовольствию». По-иному, но о тех же эмоциях, говорит и Платон. В «Государстве» он призывает исключить из поэзии «сетования и жалобные вопли прославленных героев», дабы хранители города не подпали под влияние этих эмоций (387c-388c). Речь здесь идет, безусловно, об эпосе: картина подобного воздействия эпических сказаний на аудиторию наиболее ярко нарисована Платоном в «Ионе». С одной стороны, у самого рапсода, «ежели речь идет о чем-то жалостном, глаза наполняются слезами, а ежели о чем-то страшном и грозном, то от страха волосы становятся дыбом и екает сердце» (Ион. 535c5-8). В свою очередь, певец внушает точно такие же чувства слушателям, и они то заливаются слезами, то столбенеют от ужаса (535e2-3). Именно такое описание становится в «Ионе» иллюстрацией поэтической «одержимости» и основанием для признания неспособности аудитории и самого певца оставаться «в пределах разума» («Разве можем мы, Ион, считать, что такой человек находится в здравом рассудке?» — 535d1). Показательно при этом, что Платон распространяет подобные эмоциональные характеристики не только на эпическую, но и на драматическую поэзию. В «Федре» (268c) он описывает трагедию как «жалостные и устрашающие речения», а в «Апологии» (35b) Сократ упоминает о «жалостливых сценках», якобы разыгрываемых его оппонентами, подобно актерам трагедии. В итоге в теории Платона именно это свойство поэзии — изображением событий горестных и ужасающих выводить человека из душевного равновесия — и становится причиной признания ее вредной для воспитания души и чуждой идеальному государству.

Описание сути трагедии и трагического удовольствия в «Поэтике», бесспорно, призвано противостоять именно платоновскому обличению поэзии. Если определение трагедии через «катарсис страха и жалости» призвано напомнить об описании этих аффектов Платоном, в частности в «Ионе», то смысл должен заключаться в полемике касательно самой сути возникновения подобных эмоций. И если Платон стремится доказать, что изображением страшного и горестного поэзия приводит как певца, так и зрителя в состояние некоего умственного исступления, помещая их «вне разума», то дефиниция Аристотеля, естественно, должна отрицать именно этот вывод. Понимание катарсиса как своего рода уравновешивания эмоций, их разумного упорядочивания и становится таким решающим возражением. Характерно, что взятые по отдельности, оба аффекта Аристотель называет «горестями» («Риторика». 1382a21, 1385b13), т. е. прямой противоположностью удовольствию, которое должно принести их совместное воспроизведение в трагедии. Более того, это эмоции, в известной мере противостоящие друг другу: «Жалость и страх — разные вещи. Страшное отличается от того, что вызывает жалость. Оно губит сострадание и часто ведет к противоположному» («Риторика». 1386a22-

24). В таком случае трагический катарсис состоит в соразмерном соединении страшного и горестного, позволяющем уравновесить и как бы нейтрализовать противоположные эмоции. Так в «Царе Эдипе», например, ужас от содеянного героем уравновешивается сочувствием к его страданиям. Не случайно, что именно об этой трагедии в «Поэтике» говорится, что слушатель ее должен «и содрогаться, и сочувствовать» (1453b). Такому взаимному равновесию эмоций на уровне сюжета соответствует система «переходов» (от счастья к несчастью или от несчастью к счастью), описанию которых посвящена 13-я глава «Поэтики», и вся концепция трагической перипетии — решительного перелома в ходе действия.

В свою очередь, эмоции, возникающие в душе зрителей, сродни психологическим характеристикам описываемых действий, но им не тождественны; страх зрителя подобен, но не равен страху трагического героя. Об этом, возможно, говорит терминологическое разграничение у Аристотеля эмоциональных переживаний героя и зрителя. Обычное родовое название страха и сострадания как переживаний трагического героя — *pathos*; по отношению к очищенным страхом и состраданием чувствам употребляется слово *pathēma*, и похоже, что Аристотель подобным образом подчеркивал отличие подвергшихся катарсису (а значит, рационализированных и ослабленных) зрительских чувств от сходных с ними претерпеваний характеров в драме, составляющих суть трагического сюжета.

Рационализируя эмоциональную составляющую литературы и делая главной задачей поэта искусное «составление событий» в единое целое сюжета, Аристотель, опять-таки в пику Платону, делает совершенно второстепенной идею боговдохновенности поэта. По сути в трактате упоминание о поэтической одержимости встречается лишь однажды (гл. 17, 1455a), причем смысл соответствующего пассажа не до конца ясен. Практически все последние издатели и комментаторы согласны с исправлением текста, при котором фраза выглядит так: «Потому поэтическое искусство дело «скорее» человека естественно одаренного, чем безумного; ведь первые способны легко перевоплощаться, а вторые находятся вне себя». Речь в данной главе идет об адекватной передаче эмоций в драме (в том числе и на сцене) и способности поэта заранее представить себе происходящее на сцене. Понятие «вдохновения» или близкое ему связывается с эмоциональной природой самого поэта в результате определенного уточнения понятий: на место традиционного (и прежде всего платоновского) безумства (*mania*) становится естественная способность (*emphuēs*) испытывать, воспринимать и передавать эмоции. Тем самым на смену инспирации как внешней силе, выводящей поэта за рамки собственного «я», приходит природа самого поэта, его внутренняя эмоциональная предрасположенность к творчеству. Вдохновение (точно так же, как правда и вымысел) становится составным элементом, одной из внутренних категорий поэзии как искусства.

Аристотель следует софистам и Платону в разграничении уровней содержания и формы произведения, которым у него соответствуют понятия сюжета (*mūthos*) и словесного выражения (*lexis*). Однако из сказанного выше очевидно, что содержательный уровень максимально «формализован»: важно не столько «что сказано», сколько «как». Кроме того, автор «Поэтики» последовательно подчеркивает параллелизм этих двух составляющих трагедий. Если сюжет Аристотель определяет как сочетание событий (*sunthesis, sustasis tōn pragmatōn*), то стиль, или словесное выражение описывается им как сочетание

слов, или метров (*sunthesis tōn onomatōn, tōn metrōn* 1449b). Понятие соединения является ключевым для понимания целостности произведения, «имеющего начало, середину и конец» (1450b); оно же связывает два основных уровня поэтического текста. Именно подчеркиванием этой связи объясняется и повергающее многих комментаторов в недоумение включение Аристотелем в «Поэтику» т. н. лингвистических глав, последовательно описывающих строение языка от звука к слову и высказыванию (гл. 20-22). Они также пронизаны идеей соединения (*sunthesis*) как главного языкового механизма; кроме того, в них можно уловить много конкретных параллелей между языком вообще и литературным произведением, в частности. Так, похожим выглядит деление трагических сюжетов на «простые» и «сложные» (1452a12), с одной стороны, и слов на «простые» и «двойные» (1457a31-32), с другой. Достаточно интересным выглядит сопоставление дихотомии «трагедий характеров» (*ēthikai*) и «трагедий претерпеваний» (*pathētikai* — 1455b33-34) с делением слов на «общеупотребительные» и «необычные» (1457b-1458a). Аристотель прямо соотносит эти две основные группы слов с достоинствами поэтической речи — «быть ясной и не быть низменной» (1458a18). Ясность дают общеупотребительные слова, а «чужеродные» устраняют низменность. При этом над словесной формой он рекомендует особо работать там, где мало «характеров и мыслей». Соответственно в частях, отмеченных присутствием «характеров», не следует особо расщеплять словесное выражение, ибо «слишком блестящая речь заслоняет собой характеры» (1460b4-5). Логично предположить, что поэту в трагедии (или эпосе) «характеров» стремиться следует скорее к использованию простой, не яркой лексики — т. е. к общеупотребительным словам. Продолжением такой гипотетической параллели можно считать отнесение Аристотелем к «необычным словам» «глосс, метафор, удлинений и всего, отличного от обыденного» (1458a22-23); в свою очередь, те же «глоссы и метафоры» определяются им как претерпевания речи (*pathē tēs lexeōs* — 1460b12; соответственно «претерпеваниями» становятся в принципе все «необычные» слова) — получается прямое терминологическое соответствие между произведениями, в которых главенствует «претерпевание», и «претерпеваниями», т. е. изменениями, слов. Наконец, настойчивое желание Аристотеля установить место «связующих слов» — «связки» и «члена» — в рамках предложения, в его начале, середине или конце (1457a) можно соотнести со схожим членением сюжета (1450b, 1459a) и категориями «завязки», «сплетения» и «развязки» (1455b), также постоянно соотносимых с «началом, серединой и концом» целостного произведения. Именно поэтому, заканчивая рассмотрение различных элементов языка в «Поэтике» предложением, Аристотель уподобляет единство высказывания единству литературного произведения (а именно «Илиады») как «соединения» составляющих его частей (1457a28-30).

Разделению уровней содержания и формы Аристотель следует и в разборе еще одной пары ключевых понятий «Поэтики» — характера (*ēthos*) и мысли (*dianoia*). Если первое из них подразумевает набор некоторых постоянных внутренних свойств персонажа (в противовес «претерпеванию», *pathos*, которое направлено на героя извне), то «мысль» постоянно связывается со словесным выражением, речами персонажей: «к мысли относится все то, что следует приговаривать с помощью слова» (1456a36-37); «мысли в речи должны подготавливаться говорящим и появляться в ходе речи» (1456b5-7).

Среди шести составляющих (*eidē*) поэтического искусства: сюжет, словесное выражение,

характер, мысль, мелодическое сопровождение (*melos* — некоторые исследователи усматривают здесь специальные указания на «лирические», прежде всего хоровые, партии) и зрелище (*opsis*, сценическое воплощение, которое Аристотель не считает принадлежностью собственно поэтического искусства, а потому практически и не рассматривает), — важнейшим в «Поэтике», очевидно, является сюжет; однако слово предстает тем обязательным посредником, без которого ни один из элементов не может быть реализован. Поэтому *lexis* связывается не только с «мыслью», но и с «характером», который помимо действий проявляется в речах (1454a17-19); а внутри еще одного термина, входящего в определение трагедии (см. выше) — «услажненной речи», которое поясняется как «речь, снабженная ритмом, гармонией и музыкальным сопровождением» (1459b28-29), словесное выражение оказывается сопряжено и со звуковым и мелодическим строем произведения. Все это придает словесной форме поэзии особый вес, подкрепляя утверждение Аристотеля, называвшего «стиль» (*lexis*) «от природы первым».

Главная идея «Поэтики» — целостность художественного произведения во взаимосвязи его различных составляющих: содержательных и формальных, эстетических и рациональных, традиционных и новаторских — во многом заставляет вспомнить о первых категориях архаической «протопоэтики»: «порядке», «мере», «сплетении слов» или «ткани произведения», «пути стиха». Интересно, что многие из них, пусть и в преобразованном виде, присутствуют у Аристотеля. Один из главных эпитетов поэзии у ранних авторов — «сладостный» — возникает в понятии «услажненной речи», «мера» окончательно становится поэтическим «метром», «сплетение словес» угадывается в «завязке-сплетении-развязке» сюжета, «порядок» (*kosmos*) становится обозначением одного из вида слов — украшающего эпитета (1457b2) и т. д. Но главное не столько в этой терминологической преемственности, сколько в возрождении, на новом, формализованном уровне, идеи сбалансированного сочетания различных, порой противоположных, критериев в оценке словесного искусства — идеи, коренящейся в самих истоках античной литературной традиции и существенно поколебленной «спором философии и поэзии» в трудах Платона.

Эллинистическая поэтика

Хотя среди специалистов по истории античной поэтики и распространено мнение, согласно которому текст «Поэтики» в последующие века не был широко известен, влияние аристотелевских идей — прежде всего через посредство перипатетической школы — очевидно прослеживается в дальнейшем развитии эллинистическо-римской литературной теории. Можно отметить два направления, в которых шло это развитие: практическое и собственно теоретическое. Первое воплощалось в трудах alexandрийских грамматиков III-II вв. до н. э. — Зенодота, Аристарха, Аристофана Византийского, интерпретировавших и издававших Гомера и других поэтов. Их традиция была сохранена и продолжена схолистами — позднейшими комментариями к произведениям классических авторов. Разумеется, здесь речь вряд ли может идти о сколько-нибудь систематическом изложении взглядов на литературу, но в последнее время все больше исследователей (например, Р. Мейеринг, Н. Ричардсон) усматривают в отдельных терминах схолистов связь с той же аристотелевской традицией. Так, например, указания «сказано в соответствии с характером» (*ēthikōs*) в комментарии к словам того или иного гомеровского персонажа напоминают об

аристотелевском представлении, согласно которому нрав и образ мыслей героя наилучшим образом проявляется именно в речах; а пометы «сказано ясно» (*saphōs*) могут восходить к идее Аристотеля о ясности, или наглядности как главному качестве поэтической речи, ставшей, наряду с правильностью греческого языка, уместностью и отделкой, одним из четырех достоинств речи в риторической теории его ученика Феофраста (впоследствии стойки добавят к ним еще и краткость). Наконец, не следует забывать, что в «Поэтике» специальная глава (25) была посвящена «проблемам» и их «разрешениям» применительно к гомеровскому тексту — то есть собственно тому, что и составляло предмет alexandрийского комментария.

Что же касается эллинистической теории литературы, то до поры исследователи могли располагать лишь ее разрозненными фрагментами, в основном гипотетически реконструированными. Ситуация радикально изменилась с открытием и публикацией обширных папирусных текстов из сочинения «О поэтических произведениях» эпикурейского философа, поэта и ученого Филодема из Гадары (II-I вв. до н. э.). Этот трактат оказался тем более ценен, что в нем Филодем критически отзывался о ряде своих предшественников, тем самым давая нам представление и об их взглядах. Одним из таких весьма авторитетных предшественников был ученый-перипатетик III в. до н. э. НЕОПТОЛЕМ, известный тем, что по утверждению Порфириона, комментатора «Искусства поэзии» Горация, Гораций именно у Неоптолема «взял предписания ... не все, но наиболее существенные». Из «предписаний» Неоптолема Филодем тоже сохранил немного, однако мы можем вычленить несколько ключевых понятий его теории. Видами (*eidē*), т. е. составными элементами поэтического искусства, он полагал, наряду с «поэтом», понятия, обозначаемые терминами *poiēta* и *poiēsis*, в целом соответствующие идеям формы и содержания. При этом *poiēta* определяется им как «словесное соединение» (11, 6-11 по Chr. Jensen, 1923), что почти буквально соответствует определению «словесного выражения» у Аристотеля. Что касается «содержания», то в него, похоже, не включались «мысли, действия и изображения характеров», то есть все то, что естественно отнести к содержательной стороне произведения в современном понимании (11, 28). Однако у Неоптолема все эти составляющие были отнесены к сфере третьей «составляющей» — «поэта», а *poiēsis* пояснялось через еще одну категорию — *hypothesis*, входившую в терминологический аппарат риторики и обозначавшую специфический предмет речи. Впрочем, уже на ранней стадии формирования риторического понятийного словаря в этом понятии просматривается идея некой выстроенности темы, ее последовательного изложения. Тот же принцип характерен для широко распространенных *hypothesis* трагедий и комедий, сочинявшихся alexandрийскими грамматиками. В этих кратких сводках содержания, предпосылавшихся драме, главным являлся не только сам сюжет, но и последовательность входивших в него событий. При таком понимании *hypothesis*-«содержание» Неоптолема опять-таки очень близко «сюжету» Аристотеля с его идеей упорядоченного сочетания событий. Именно этот принцип внутреннего «составления» и расположения материала парадоксальным образом подчеркивает и спорящий с Неоптолемом Филодем, который определяет содержание как расположение (*diathesis*) — еще один риторический термин, обозначавший взаимную упорядоченность частей повествования, структуру изложения. Замечательно, что дабы окончательно прояснить свою точку зрения, Филодем уподобляет *poiēsis* «ткани» (11, 12-20), закрепляя терминологически одну из

наиболее архаических метафор стиха, воплощавшую идею его внутренней организации.

Таким образом, и на содержательном уровне и Неоптолем, и Филодем подчеркивали все ту же идею целостной структуры, которая оставалась значимой на протяжении всей античной традиции. Об этом свидетельствует и дальнейшее использование термина *poïēsis*. ВАРРОН (фр. 398 по R. Astbury, 1985) объяснял его как «последовательное повествование в ритмах», как «Илиада» Гомера или «Анналы» Энноя, а схолии к грамматiku Дионисию Фракийскому (449, 23 и далее) — как «законченное изложение предмета в метрах, имеющее начало, середину и конец». Идея внутренней законченности содержания, некоей внутренней структуры текста исходно определяла соотношение категорий *poïēsis* и *poïēma*, где последняя, в противовес *poïēsis*, обозначала внешнюю, формальную структуру произведения, «сочетание слов». Их взаимное дополнение удачно иллюстрировал пример, содержащийся у Филодема и восходящий, по-видимому, еще к Аристотелю («Поэтика». 1457a20-26). Разница двух понятий объясняется следующим образом: «Илиаду» Гомера можно обозначить обоими терминами, но ее первые 30 строк — это только *poïēma*, но не *poïēsis* (11, 30-12, 1 по Jensen, 1923). «Илиада» в целом обладает и внутренней законченной структурой, и внешней законченной формой, а отдельные 30 строк поэмы лишены внутренней цельности, и потому могут быть названы только «формой». У позднейших ученых (прежде всего латинских) это достаточно тонкое разграничение сущственно упрощается, благодаря введению (зачастую с использованием того же самого примера) чисто «количественного» критерия: за роета закрепляется семантика «малого произведения» или «части произведения», а роесис означает «большое произведение».

В своей системе поэтических «видов» (термин, тоже, по всей видимости, восходящий к Аристотелю) Неоптолем, похоже, выстраивал определенную иерархию. По крайней мере, Филодем отчаянно критикует его за то, что Неоптолем считал «роēта первым из видов поэтического искусства» (12, 26-28 Jensen). В контексте очевидной связи этой категории именно с формальной стороной поэзии весьма показательно, что Неоптолем отдает именно ей первенство. Правда, при этом возникает некая двусмысленность: в каком смысле Неоптолем полагает форму поэтического произведения «первой»? На эту неясность, собственно, указывает уже Филодем: «А что касается того, что среди разделов поэтического искусства первенство принадлежит роēта, то это уж совсем неразумно, и здесь его оставила всякая проницательность: если он имеет в виду порядок, то просто болтает удивительную ерунду, если же считает лучшим, то почему роēта, а не роēsis, которое и это охватывает?» (12, 26-13, 1).

Современные трактовки этого пассажа идут в двух направлениях в точном соответствии с вариантами Филодема. Некоторые исследователи (П. Бойансэ, Э. Йенсен) полагают, что речь идет о расположении материала внутри учебника по поэтическому искусству (которым, собственно, и являлся труд Неоптолема), где раздел о словесном выражении предшествует разбору содержания. Другие (например, Г. Дальманн) считали, что Неоптолем имел в виду последовательность анализа, в котором разбор формы предшествует интерпретации содержания; однако такое представление о «порядке» разбора или обучения поэзии противоречит перипатетической теории, к которой близок Неоптолем (Аристотель начинает, напротив, с разбора сюжета).

Но в то же время есть основания считать, что Неоптолем мог приписывать «форме» первое по значимости место среди разделов поэтического искусства. Выше уже говорилось

о значимости категории *lexis* у Аристотеля, которое он определял так же, как Неоптолем *poïēma*, — как «сочетание слов». В подобных предпочтениях Неоптолем, скорее всего, был не одинок: схожие мысли, по сообщению Филодема, высказывали эллинистические критики ГЕРАКЛЕОДОР, полагавший, что в поэзии «не имеет воздействия не только безыскусная мысль, но вообще мысль», и АНДРОМЕНИД, утверждавший, что «поэтам подобает усердие в языке и способах выражения, и их задача не в том, чтобы сказать то, что никто другой не говорил, а в том, чтобы сказать так, как никто другой сказать не может» (148-150 по Jensen). Оба они, по всей видимости, тоже принадлежали к перипатетической школе. Об этом свидетельствует, в частности, то, что Андроменид (по другим источникам не известный), так же как и Неоптолем, разделял поэтическое искусство на три составляющие, среди которых поэт занимал равноправное место, наряду с категориями «содержания» и «формы» (за это разделение Неоптолема критиковал уже Филодем — 11, 23-26). Некоторые исследователи связывают эту триаду с традицией платоновской Академии, хотя обычно эту особенность скорее относят к теории перипатетиков. Возможно, данная триада восходит к «тройному» анализу поэзии Аристотелем (1447a), у которого подражание различается тремя вещами: в чем оно осуществляется (слово, ритм и гармония), чему подражают (серьезному или низкому) и как подражает поэт (говоря от первого лица или от третьего или изображая всех действующих от своего лица, как в драме). Как кажется, это почти идеально соответствует теории Неоптолема, у которого к роēта относится формальная структура, к роēsis — содержательная организация, а к сфере «поэта» — «мысли, события и изображение лиц».

Утверждение примата формы над содержанием не ограничивалось рамками перипатетической школы. Похожей точки зрения придерживался, согласно Филодему, и известный стоический философ и ученый КРАТЕТ МАЛЛОССКИЙ, который «первенство отдавал словам, “претерпеваниями” пользовался как союзниками, а поэта он так же, как и Андроменид, полагал, наряду с роēsis и роēта, видом искусства». Как видим, Кратет, точно так же, как Неоптолем и Андроменид, тоже включал «поэта» внутрь «поэтического искусства», что может свидетельствовать как о его зависимости от перипатетиков, так и просто о распространенности такого подхода. Так или иначе, но его утверждение о «первенстве слов» способно укрепить аналогичную трактовку и взглядов Неоптолема.

Что до стоической школы, то ее ориентированность на формальную сторону поэзии подчеркивает суждение Кратета и связанных с ним «критиков» стоической школы, согласно которому критерием оценки поэтического произведения становится не просто искусное «соединение слов», но сопутствующее ему звучание (21, 30-32; 26, 25-30 по Jensen). Кстати, как показал ряд исследователей (например, Д. Схенкефельд) именно в стоической школе раздел о роēта и роēsis включался в рамки грамматических трактатов «О звучании», что свидетельствует, среди прочего, и о продолжении аристотелевской традиции соединения языковых и литературоведческих студий и вне перипатетической традиции.

Если предположить, что в трактовке Неоптолема и в целом перипатетической и стоической школ формальное, словесное выражению приписывалась преимущественная роль, то характерным становится тот факт, что большинство известных нам эллинистическо-римских трактатов использовали именно роēта в качестве заглавия, — например,

«Peri poiēmatōn» Филодема, «De roematis» Варрона, которые, сохраняя первичное «неоптолемовское» значение («О стиле», приобретают и более общий смысл: «О стихах» или «О поэзии» (в противовес другому типу сочинений «О поэтах», в основном носивших биографическо-анекдотический характер). Тем же подтекстом может быть объяснено, например, и предписание Дионисия Галикарнасского (I в. до н. э.) юношам, обучающимся поэзии, тренироваться сначала именно в стиле и словесном выражении («О соединении слов». 1, 66-68).

Своеобразной конкретной демонстрацией степени значимости, которую античные теоретики художественного слова придавали формальной организации текста, «сочетанию слов», может служить расхожий прием, постоянно присутствующий в различных поэтологических и риторических трактатах. Этот прием — т. н. перестановка (*metathesis*), состоящая в изменении порядка и соединения слов в цитате из того или иного автора с тем, чтобы показать, насколько такое изменение при сохранении содержания и даже собственно слов нарушает художественное единство и вредит восприятию произведения. Об этом применительно к прозаическим текстам подробно пишет, например, Дионисий Галикарнасский («О соединении». 20-30); еще более часто этот прием оказывается применимым к поэзии, где нарушение метрической формы уничтожает всю прелесть и силу стиха (ср. Исократ. «Эвагор». 11: «если в наилучших поэтических произведениях сохранить слова и мысли, а метр разрушить, то окажется, что много они потеряют»).

Тем самым в ходе постепенного формирования античной поэтологической теории и ее взаимодействия с теорией грамматической, языковой, формальной уровни произведения, его словесная структура все больше выходит на первый план. В то же время постепенно, наряду с представлением о художественном слове как идеальном носителе общезыковых свойств «слова вообще», возникает и дополнительная тенденция к подчеркиванию некоей особой роли слова «искусного», т. е. литературного. Особая отмеченность именно стихотворной поэтической формы постоянно подчеркивается античной традицией, во многом обуславливая противопоставленность поэтологических штудий риторике, закрепившей за собой изучение художественной прозы. Заметим, кстати, что, согласно эллинистическим представлениям, поэзия предшествует прозе в качестве средства убеждения и воспитания (Страбон. «География». 1, 2, 6; Плутарх. «Нравственные сочинения». 406 с-г; Лукиан. «Как следует писать историю». 46).

Одной из центральных характеристик поэзии в принципе становится ее отличие, некая «приподнятость» над прозой. Так, показательно определение стихотворной формы, роіѣта, еще одним видным представителем стоической школы Посидонием (II-I вв. до н. э.), для которого она тождественна «ритмизованному и размеренному выражению, отходящему от прозаического». Еще раньше та же идея присутствует у Аристотеля (например, «Риторика». 1404a, 1408b). Неоднократно принцип «превосходства» поэзии над прозой присутствует и в обосуждении поэзии Филодемом: он упоминает определения неких своих предшественников, в которых критерием ценности поэзии становится способность «преподать нечто большее, чем проза» (29, 36-30, 4 по Jensen, 1923) или «привлечь слушателя неожиданной речью» (32, 33-33,5); в свою очередь, он сам отвергает иные дефиниции на основании того, что они не проводят отличия между поэтической и прозаической речью (32, 2-6).

За этой идеей особенности, отличительности поэтического слова стоит представление о некоей

«удивительности» поэзии, отчетливо сформулированное уже Аристотелем. Несколько раз в «Поэтике» он говорит о «поразительности» определенных драматических приемов, под которой подразумевается их воздействие на аудиторию (1454a4, 1460b25). Еще чаще он настаивает на «удивительности» как необходимой составляющей воздействия поэзии, ибо «удивительное сладко» (1460a17). Этим утверждением Аристотель как бы реабилитирует это понятие, использованное ранее Платоном для развенчания поэтов, которые привлекают аудиторию удивительным, подобно фокусникам и трюкачам. Впоследствии необходимость «удивительного» в художественном произведении будет очевидна и для Горация («Искусство поэзии», 144), и для автора трактата «О возвышенном», где она оказывается неким залогом риторической убедительности (1, 4; 7, 4 и т. д.).

«Удивительное» затрагивает прежде всего содержание произведения, изображение в нем невероятных, поражающих слушателя событий; однако, похоже, что тот же критерий распространялся и на словесное оформление произведения. Прежде всего он затрагивал лексическую сторону и проблему отбора слов. Прямо формулируя идею различия поэтической и прозаической лексики (Риторика 1404a28-29), Аристотель руководствовался той же идеей «сладостности удивительного» в требовании «делать речь непривычной» (1404b10-12). Соответственно, разграничивая в «Поэтике» различные типы слов (1457a-b) и утверждая, что общим для всех типов речи является использование метафор («Риторика». 1405a), он говорит о преимущественном закреплении остальных типов либо за поэзией, либо за риторической прозой. При этом в ведении поэзии прежде всего остаются все необычные слова: глоссы, «украшения», композиты и неологизмы и т. д. Благодаря этому достигается возвышенность и нетривиальность поэтического языка («Поэтика». 1458a).

В то же время необходим некий баланс между «ясностью» как обязательным свойством изложения и этой нетривиальностью. По Аристотелю, он достигается за счет внутренней сбалансированности лексического состава. Впоследствии этот баланс выражается согласованностью основных достоинств художественной речи, терминологически закрепленных уже Феофрастом, и прежде всего балансом ясности (*saphhēneia*) и краткости (*suntomia*). Этот баланс подчеркивается не только риторической теорией Феофраста, но и эллинистической поэтикой, в частности, тем же Филодемом (3, 12-19; 27, 7-8). Характерно при этом, что иерархия этих понятий меняется в зависимости от того, чему — словесному выражению или содержанию — они адресованы. На словесном уровне ясность и связанная с ней выразительность (*enargeia*) предшествует краткости, применительно же к описываемому материалу их порядок меняется (3, 12-19). В то же время внутреннее соотношение этих двух критериев воплощается еще в одном специальном термине античной поэтики и риторики — категории эмпазы (*emphasis*), обозначающей своеобразную внутреннюю наполненность выражения, смысл которого превосходит буквально сказанное. Она опять-таки присутствует в качестве обязательной характеристики поэтического способа выражения у Филодема: так, он приводит, например, мнение, согласно которому произведение хорошо тогда, когда в нем «соединение слов выразительно и непрямым способом обозначает подразумеваемую мысль» (27, 6-10). Наиболее расхожим примером в античной научной литературе является строка «Одиссеи» (11, 523), где герой рассказывает о том, как они спустились внутрь Троянского коня; при этом подразумевается огромный размер этого сооружения (Псевдо-Плутарх. «О жизни и поэзии

Гомера». 2, 26; Квинтилиан. «Воспитание оратора». 8, 3, 84). Современные исследователи (И. Рутерфорд, Э. Асмис) предлагают передавать этот термин либо как «силу», либо как «экспрессивность» поэтического выражения. Быть может, еще более адекватным античному пониманию понятия стало бы «непрямое выражение» или «скрытый смысл». Не случайно латинская риторика передает это понятие как обозначение (*significatio*) и объясняет его как ситуацию, когда «предмет более подразумевается, чем непосредственно выражается в речи» («Риторика к Гереннию». 4, 67; ср. Квинтилиан. 8, 3, 83-84). Тем самым художественное, и прежде всего поэтическое выражение наделяется способностью выражать больше, чем заключено непосредственно в словах, и это опять-таки становится отличием поэтического слова от обыденной речи, особенностью, требующей специальной процедуры истолкования.

По сути, именно этим определяется сама идея грамматического комментария античных текстов: на чисто лексическом уровне истолкования требуют редкие и малознакомые слова и т. п.; с другой стороны, особая сжатость и выразительность поэзии вызывают потребность в дополнительных трактовках и пояснении текста — как в случае с Троянским конем. В известной мере, наиболее ярким проявлением последнего механизма толкования становится аллегореза, начатая еще в VI-V вв. до н.э. Феагеном из Реги и Метродором Лампсакским и активно разрабатываемая как стоической (Хрисипп), так и александрийской традицией толкования Гомера. Многочисленные пометы «сказано аллегорически» в гомеровских схолиях делают для нас вполне понятным язвительное замечание Филодема о том, что иные желают, чтобы Гомер говорил не то, что он говорит в действительности, начиная с самого первого слова «Илиады» — «гнев». Сводом подобных толкований является дошедший до нас трактат «Гомеровские проблемы» некоего Гераклита (I-II вв. н. э.), во многом обнаруживающий явную зависимость от стоической школы. Однако, помимо философского «очищения» Гомера от упреков в недостойном изображении богов и т. п., аллегореза как истолкование слов в прямом, символическом смысле вполне соответствует общей идее «необычности» поэтического слова, необходимости отличия поэтического языка от обыденной речи, утверждаемой Аристотелем («Поэтика». 1458 а-в; «Риторика». 1404b), становясь некоей философской ипостасью привычного грамматического комментария, цель которого — в объяснении этих непривычных слов, конструкций и т. п. Еще одной реализацией этого же принципа следует считать разрабатывавшуюся античной риторикой теорию тропов и фигур (→ экскурсы Тропы, Фигуры), распространявшуюся и на область собственно языка, и на сферу содержания и мысли.

Таким образом, представления об особом характере и роли поэтической речи вполне могли послужить причиной того, что формальной стороне произведения в эллинистической поэтике отдавался приоритет перед содержанием. Правда, как мы видели, Филодем возражал против этого, подчеркивая взаимосвязь двух уровней поэтического произведения (27-29). Соглашаясь с теми, кто говорит о необходимости отменной словесной отделки, он возражает против отделения словесного выражения от содержания (31-49): критикуя, в частности, уже упоминавшийся прием перестановки, он утверждал, что перемена даже одного слова меняет не только форму, но и смысл сказанного — а значит, наилучший поэт должен в равной мере обращать внимание и на то, и на другое. В этом Филодем, похоже, отличался от многих своих коллег — однако не следует сбрасывать со счетов полемический способ подачи материала в его трактате: воз-

можно, он несколько упрощал или чрезмерно «заострял» их точку зрения.

Применительно к содержанию литературного произведения эллинистическая поэтика тоже развивала идеи Аристотеля о смешении в нем правды и вымысла. Тот же Филодем считает, что поэт не нуждается в каком-то специальном знании; например, Гомер не должен знать географию (11-13 — Филодем еще не знал, что виднейший античный географ Страбон будет считать Гомера первым знатоком своей науки — «География». 1. 1, 2). Соответственно, он допускал и правду, и вымысел постольку, поскольку поэт умело встраивает их в ткань своего повествования (21-22).

Эта дихотомия стала основой для разграничения возможных предметов литературных сочинений. Одним из первых примеров такого разграничения можно считать теорию грамматика II в. до н.э. Асклепиада из Мирлеи, который, по свидетельству Секста Эмпирика («Против ученых». 1, 252), различал три вида поэтического предмета (изучаемые грамматикой как наукой о поэтических произведениях) или «истории»: правду (соответствующую реальности), ложь (состоящую в «вымысле и мифах») и «как бы правду» (правдоподобный вымысел, характерный, например, для комедии и мима). Эта триада, впоследствии получила свое обозначение в греческих терминах *historia-plasma-muthos*, причем последней из них — «миф», понимавшийся как «описание вещей неведомых или очень древних, или вообще невозможных» («схолии к Дионисию Фракийскому». 449, 12-13), твердо закреплялся за «трагедией и поэтическими произведениями», а «правдоподобный вымысел» за более низкими жанрами, вроде комедии (Квинтилиан. «Воспитание оратора». 2, 4, 2). Из поэтики и грамматики такое тройственное деление предмета перешло и в риторические руководства, подразделяющих аргументы на «истинные» (*vera, historia*), «подобные правде» (*verisimilia, ficta*) и «вымышленные» (*falsa, fabula* — см. «Риторика к Гереннию». 1, 13-14).

Стремление судить поэзию по ее собственным законам сказалось и на развитии концепции поэтического мимесиса. Стоик Посидоний определял поэзию как «содержательное поэтическое выражение (*poëma*), подражающее делам божественным и человеческим» (Диоген Лаэртский. «О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов». 7, 60). «Подражание» здесь практически неотлично от аристотелевского «изображения событий», с отличием, кто может быть участником этих событий; отличие скорее состоит вновь в акценте на формальной стороне («выражение»). Однако Филодем сообщает, что подражание может и ограничиваться исключительно рамками поэтической традиции: некоторые его коллеги (с которыми Филодем решительно не согласен) полагали, что критерием ценности поэзии может быть правильное подражание Гомеру и другим древним поэтам (30, 25-28 по Jensen, 1923). Разумеется, здесь речь не идет о слепом воспроизведении, а о следовании заложенным ими принципам. Однако показателен сам сдвиг концепции: если у Аристотеля поэт следовал образцу природы, то здесь в качестве образца выступают уже наиболее авторитетные носители поэтического искусства. Эта трактовка мимесиса получит свое развитие в риторике — в том числе и путем использования и адаптации александрийских «канонов» наилучших авторов для каждого, поэтического и прозаического, жанра и стиля (примером такого сочинения было, например, «О подражании» Дионисия Галикарнасского, ср. аналогичную трактовку мимесиса в трактате «О возвышенном» 16, 3).

Признание необходимости сочетать в литературе правду с вымыслом (с преобладанием последнего) заставляло схожим образом решать и проблему применения к ней критериев удовольствия и пользы. Одним из первых пост-аристотелевских примеров их сопряжения может служить фрагмент автора Средней комедии Тимокла, являвшегося младшим современником Аристотеля (6, 1-11 по Т. Кох. *Comicorum Atticorum fragmenta* II, 1884): «Жизнь человека несет много горестного... но разум находит забвение собственных печалей, возбуждаясь от переживания других и вместе с радостью приобретая знание. Так и трагедии... всем приносят пользу. Вот бедняк, увидев, что Телеф беднее его, легче переносит собственную нищету».

Еще более значимым становится сопряжение этих мотивов в эллинистических школах, где много рассуждали о влиянии поэзии на душу слушателя (*psuchagōgia*). Одним из наиболее показательных можно считать суждение Неоптолема, который, ссылаясь на авторитет того же Гомера, считал для хорошего поэта необходимым «наряду с тем, чтобы трогать души слушателей, приносить им пользу и говорить нужные вещи»... (13, 9-14 по Jensen, 1923). Этот пункт теории Неоптолема иногда считают отсылкой к воззрениям Платона (Э. Асмис), но проще связать его именно с аристотелевской теорией, коль скоро по всем свидетельствам, Неоптолем принадлежал к перипатетической школе (Неоптолем не мог следовать Платону хотя бы потому, что очевидным образом признавал, в том числе и в данном фрагменте, образцовость поэзии Гомера).

Другое дело, что в эллинистической научной поэтике понятия удовольствия и пользы могли быть разведены по разным разделам поэтического искусства. Идея поэтической «радости» и «возбуждения души» больше адресовалась форме стиха: тот же Филодем приводит мнения так называемых «критиков», все достоинство поэзии сводивших к удовольствию от звучания стиха (например, 18, 15-17; 26, 25-30). Под «критиками» здесь подразумеваются прежде всего стоики, среди них — Аристон Хиосский и Кратет Маллосский. О Кратете Филодем говорит, что тот «восхваляет не столько само сочетание слов, сколько возникающее при нем звучание» (21, 30-32), об Аристоне — что для того критерий оценки поэзии — «опыт слушания» (20, 21-26). Это отчасти расходится с представлением некоторых ученых о морализаторском подходе стоиков к литературе — впрочем, стоит заметить, что у стоиков за удовольствием от звуков могло стоять и представление о получаемой пользе, ибо КЛЕАНФ, скажем, считал определенные ритмы и метры способными выразить божественную добродетель (Филодем. «О музыке». 4, 28, 1-22; Сенека. «Письма к Луцилию». 108, 10). Соответственно, у Филодема присутствуют и определения, ставящие ценность поэтического произведения в зависимость от степени его воздействия на слушателя, причем слушателя образованного (32, 33 — 33, 5).

В свою очередь, в списке мнений, приводимых Филодемом, нередки и предьявляемые к наилучшему поэту требования «быть полезным» (29, 3) или «учить» (29, 38), которые скорее адресованы содержательной стороне произведения. Однако автор трактата «О поэтических произведениях», вслед за своим учителем, эпикурейским философом Зеноном Сидонским в принципе возражает против такого подхода, избирая в качестве главного оппонента известного ученого, представителя Академии Гераклида ПОНТИЙСКОГО (IV в. до н. э.), который вслед за Платоном «палкой гнал многие прекрасные произведения замечательных поэтов за отсутствие в них пользы» (1, 10-18). Для Филодема же именно тот факт, что множество прекрасных

произведений не несут утилитарной пользы, становится аргументом для того, чтобы этот критерий попросту не применять к литературе (29, 8-17).

Впрочем, в дальнейшем идеи «прелести поэзии» и «возбуждения души» продолжают нередко противопоставляться принципу «пользы». Примером такой, напоминающей Платона, скептической критики может служить противопоставление поэзии и прозы СЕКСТОМ ЭМПИРИКОМ («Против ученых». 1, 297, 1-5): «Понятно, что прозаики в большей степени, чем поэты, показывают полезное для жизни. Ведь они стремятся к истине, в то время как поэты любой ценой хотят затронуть душу, а трогает ее в большей степени вымысел, чем правда». Схожая трактовка «возбуждения души» как пробуждения в слушателе сильных страстей, способных отвлечь его от самого предмета, присутствует, но на сей раз с вполне положительной оценкой, и в риторике. Так, в трактате ЦИЦЕРОНА «*Об ораторе*» утверждается, «что для оратора нет ничего более важного при произнесении речи, чем расположить к себе слушателя и так его возбудить (*movere*), чтобы он был руководим больше неким душевным порывом и волнением, чем советом и разумом» (2, 178). Связь прежде всего *psuchagōgia* с «чарующим и радостным» воздействием словесной формы подчеркивается и в поздней греческой риторике ЛОНГИНА (III в. н. э.): «Ты не возбудишь душу, не чаруя меня и разноцветьем слов, несущими прелесть и радость» (560, 3-5 по Chr. Walz. *Rhetores Graeci* IX, 1836). Таким образом, соотношение идеи удовольствия прежде всего с изъяснением содержания, отчасти в противовес полезности содержательной стороны произведения, объединяет обе дисциплины, ориентированные на художественную словесность, — и поэтику, и риторiku.

Римская поэтика. «Искусство поэзии» Горация

Степень воздействия эллинистических теорий на римские представления о литературе до определенной степени можно представить на примере знаменитого «Послания к Пизонам» ГОРАЦИЯ. Надо заметить, что служащий для современных ученых «энциклопедией эллинистической поэтики» Филодем отчасти явился таковым и для Рима, где он читал лекции, начиная с 70-х гг. I в. до н. э. Там он особо сблизился с семьей Пизонов, жил на их вилле в Геркулануме, в библиотеке которой, собственно, и уцелели папирусы с его сочинениями. Более молодому поколению этой же семьи спустя несколько десятилетий адресовал свое «Искусство поэзии» (впервые названное так Квинтилианом: «Воспитание оратора». 8, 3, 60) и Гораций.

Разумеется, поэтическое произведение Горация не следует воспринимать как учебник или научный трактат. Попытки такого рода делались многими учеными, стремившимися подтвердить прямую зависимость Горация, в частности, от Неоптолема, на которой настаивал комментатор Горация Порфирион (см. выше). Однако попытки соотносить композицию «Послания» с возможным изложением предмета в эллинистическом учебнике (Э. Норден, Э. Йенсен, Г. Метте, Г. Дальманн, М. Гаспаров) в целом оказались малопродуктивными; другое дело, что отдельные высказывания и рассуждения поэта оказываются весьма созвучными тому синтетическому подходу к литературе, который постепенно вырабатывали Аристотель и эллинистическая поэтика.

Так, в своей трактовке правды и вымысла Гораций полностью следует устоявшимся «рецептам»: «Или следуй молве, или выдумывай подходящее себе» («Искусство поэзии». 119). Молва (*fama*), или предание

здесь аналог греческому «мифу» — одновременно и в аристотелевском понимании («традиционный сюжет»), и в позднейшем («вымысел») понимании. В свою очередь, соответствующее себе (*sibi convenientia*), обозначает одновременно и внутренне непротиворечивое, и — вследствие этого — подобное правде, т. е. тождественно греческому термину *plasma*. Вместе эти два варианта охватывают, как мы видели, все основные роды поэзии (высокие жанры — миф, низкие — подобие правды).

С другой стороны, идея внутренней согласованности «нового» вымысла заставляет вспомнить об аристотелевском разграничении новых и традиционных сюжетов: в одних внутренняя цельность задана традицией, в других ее привносит сам поэт. Однако Гораций говорит не столько о сюжете, сколько о персонаже, характере (аристотелевском *ethos*). Беря традиционный образ, должно сохранять его привычные черты: Ахилл должен быть яростным, Медея — жестокой и т. п. Когда же автор вводит целиком вымышленный персонаж, основное предписание — делать его целостным и последовательным, неизменным от начала до конца произведения (120-127). Таким образом, аристотелевская целостность переносится здесь на формальный уровень и становится принципом обрисовки персонажа, который должен быть «соответствующим себе» (119; 127). В привычном образе это соответствие заложено самой традицией, а новосозданный образ таким единством должен наделить сам творец. Естественно, что такая целостность характера является своего рода следствием единства сюжета, но на этом уровне Гораций однозначно настаивает на приоритете традиционных историй: «Трудно об общеизвестном сказать подобающе; ты же / Прав будешь, коли на сцену ты выведешь песнь Илиона, / А не представишь, о чем не писали, не ведали, первым» (128-130). При этом задача состоит опять-таки в нахождении собственного подхода, собственной обработки известного сюжета. Цель поэта сделать это так, чтобы «общее достояние стало достоянием одного» (131), т. е. известная всем и многократно использованная в литературе тема приобрела новую, оригинальную трактовку.

Этому служит вполне аристотелевский принцип выстраивания сюжета так, чтобы «начало не расходилось с серединой, а середина с концом» (152). Замечательно при этом, что на чисто формальном уровне такая оригинальность выражается чуть ли не в точном следовании древним, прежде всего греческим, образцам: начальная фраза поэмы о странствиях Одиссея в тексте Горация является почти буквальным переводом гомеровского зачина (141-142). И здесь становится вполне очевидной основная характеристика поэтической новизны по Горацию. Она проявляется прежде всего на словесном уровне, и вновь не столько даже в необычности и красоте отдельных слов, сколько в их непривычном и искусном сочетании: «Скажешь отлично ты, коли слово искусным сплетением / Старое новым опять обернешь...» (47-48).

Таким образом, слово может оставаться само по себе «прежним», но в сочетании с другими должно приобретать новый оттенок. Идея новизны как не столько изобретения, сколько новой организации материала окончательно переносится на внешнюю, формальную сторону стиха. Не случайно, что именно на уровне лексики Гораций в принципе допускает и поиск совсем новых, не существовавших ранее слов (52 и далее). Однако и здесь весьма характерно то, что для автора «Поэтики» источником таких лексических новаций становится греческий язык и греческие образцы (51-52). Новизна вновь оказывается ограниченной и связанной с традицией — на сей раз иноязыковой. По сути эта

идея «выковывать новые монеты» (59), т. е. новые слова, по греческим «эталонам» полностью соответствует тому, что Гораций ставит себе в главную заслугу в собственном «Памятнике», где его будущее величие обосновано тем, что «он первый свел песнь Эолии к италийскому ладу». Здесь первооткрывательство и новаторство Горация опять-таки тождественно возрождению «старой» формы (греческих лирических размеров) в новом «окружении» (латинском языке).

В рекомендации Горация чуть ли не просто «переводить» Гомера можно уловить и идею мимесиса как подражания древним, также возникшую по мере постепенной формализации литературной теории. При этом самостоятельная значимость творчества утверждается известным тезисом о «поэтической дозволенности отваживаться на что угодно» (9-10), т. е. на изображение любого предмета.

Как видно, вполне следуя эллинистическим представлениям, автор «Послания к Пизону» сосредоточивается прежде всего на формальной стороне произведения. При этом, говоря о поэтической форме, он не только требует «красоты», но и «сладости» (*dulcis*, ср. «усласленную речь» Аристотеля) стиха, способной «увлечь» душу слушателя (*animum agege* — калька с греческого *psychagogia*, 99-100). В то же время, требуя сладость сочетать с пользой, Гораций трактует последнюю категорию не столько как пользу эмоциональную, сколько как вполне практическую — изложение «подходящего к жизни» (334), соотнося ее тем самым с содержанием поэтического произведения. В итоге горациева рекомендация «смешивать полезное со сладким» (343) определяет триаду задач поэзии: *delectare, monere, animum agege* «радовать, увещевать и возбуждать душу», имеющую прямые параллели и в риторике (см., например, Цицерон. «Об ораторе». 1, 17; 2, 178).

Продолжая аристотелевскую трактовку поэтической инспирации как природного таланта поэта, Гораций утверждает необходимость «дружеского» сочетания этой врожденной, и оттого «божественной» способности (*ingenium*) с искусственностью в «искусстве» (409-411), рисуя комический образ «безумного» поэта (295 слл.). Инспирация и мастерство, вновь как и в архаической поэзии, оказываются слиты воедино.

По сути, «Искусство поэзии» Горация остается единственным — и при том далеко не «научным» — сочинением, целиком посвященным поэзии в римской традиции. Множество соображений о различных жанрах, стиле и авторах рассыпано в философских и риторических сочинениях от Цицерона до Квинтилиана и Авла Геллия, однако там поэтические примеры служат лишь иллюстрацией для соображений касательно совершенно иных предметов, а сколь-нибудь связных концепций там найти невозможно. То же справедливо и для грамматиков, вроде Доната или Диомеда, где примеры из поэтов призваны подкрепить то или иное лингвистическое наблюдение. На греческой почве картина примерно та же: Плутарх может высказывать суждения о разных, более или менее приемлемых, типах поэтической лжи в трактате «О том, как юноши должны слушать поэтов», но идея пользы, увлекаемой из поэзии, у него продиктована чисто философско-морализаторской установкой. Теории риторических стилей и фигур у Дионисия Галикарнасского, Деметрия или Гермогена также могут опираться на параллели и примеры из поэзии, но ориентированы они исключительно на нужды ораторского искусства. Наиболее яркое и целостное сочинение о стиле последних веков античности — трактат «О возвышенном» (приписывавшийся долгое время ритору III в. Лонгину) разбирает свою цен-

тральную категорию в том числе и применительно к поэзии; однако величие Гомера служит там исключительно фоном и доказательством мастерства Демосфена. В итоге выходит так, что поэтика проходит законченный круг — от архаической поэзии Греции до одного из «золотых» поэтов Рима, — чтобы окончательно «раствориться» в более прагматических науках. Законченность этого пути еще и в том, что, как мы видели, многие идеи, возникшие уже в ранних литературных текстах, впоследствии формализовались в термины и категории научной поэтики. Принципы, имманентные литературе, постепенно стали принципами ее описания.

Н. П. Гринцер.

Также →

Об *аристотелевской теории трагедии* → экскурс ТРАГЕДИЯ

О *теории трех стилей* → экскурс СТИЛЬ

О *системе тропов и фигур* → экскурсы ТРОПЫ и ФИГУРЫ

О *понятии меры* → экскурс ПРОПОРЦИЯ

О *триаде правда — ложь — как бы правда* → раздел «Схемы разделения словесности» в очерке СРЕДНЕВЕКОВАЯ ЛАТИНСКАЯ ПОЭТИКА

О *мелодичности и гармоничности как качествах поэтической речи* → экскурсы ГАРМОНИЯ и МЕЛОДИЯ

СРЕДНЕВЕКОВАЯ ЛАТИНСКАЯ ПОЭТИКА

Первые средневековые трактаты, специально посвященные поэтике, появляются лишь в XII–XIII вв. (некоторые изданы Э. Фаралем: *Faral: 1924*, см. о них также: *Гаспаров: 1986*); до этого поэтологические представления Средневековья находили выражение в текстах различных жанров: в риторических и грамматических разделах энциклопедических трактатов, в толкованиях Священного Писания (носивших различные названия: *enarratio, interpretatio, commentaria* и т. п.), в т. н. введениях в авторов — *accessus ad auctores*, в трактатах по метрике, а затем и ритмике — *ars metrica* (Беда Достопочтенный) и *ars rhythmica* (начало жанру стиховедческого трактата фактически кладет важнейшей памятник постантичной поэтики — трактат «О музыке» Августина, проблематика которого, однако, значительно шире чисто стиховедческой), в схолиях (в т. ч. к «Искусству поэзии» Горация), в трактатах о «делении наук» и др.

Трансформация античных поэтологических идей

Средневековье ставит в центр всей словесной культуры нечто принципиально новое — «слово Божие»; однако словесность в поэтологическом аспекте нередко по-прежнему описывалась посредством античных понятий и представлений, которые теперь корректируются с учетом новых христианских ценностей. Средневековая поэтика усваивает, трансформируя их на свой лад, целый ряд мотивов античной поэтики. Эти представления были значимы для Средневековья, конечно же, в разной степени.

Наиболее востребованным, пожалуй, оказалось представление об аллегоричности поэзии, рассматриваемой как некий покров, скрывающий истину. Благодаря такому подходу к поэзии в корпус средневековой учености оказались включены античные светские авторы, которые под «ложным покровом» своих вымыслов якобы выразили подлинно христианские идеи (→ экскурс Многозначное толкование). Климент Александрийский и Ориген признают, что Святой Дух мог вдохновлять и язычников; так ус-

ваивается античный мотив «вдохновения», которому теперь приписывается христианский источник: Святой Дух приходит на смену Кастальскому ключу, выполняя его функцию.

В развитии учения о поэзии как иносказательном выражении истины важным моментом стало рассуждение МАКРОБИЯ (в *Комментарии на «Сон Сципиона»* Цицерона, нач. V в.) о вымыслах (*fabula*), где он фактически обосновывает право поэта показывать истину посредством сочиненного и измышленного (*veritas per quaedam composita et ficta profertur*) (1:2:9), т. е. ложного (подробнее см. ниже). Предложенное Макробием решение обсуждавшегося уже в античности вопроса о соотношении в поэзии истины и лжи было усвоено средневековой поэтологией.

Усваивается и античный мотив поэзии как подражания, приобретаая, однако, особую мотивацию в контексте тех или иных средневековых философских и теологических идей. Так, в контексте воззрений Шартрской школы с ее культом природы как прародительницы всей жизни идея подражания мотивируется следующим образом: поскольку вся человеческая деятельность в принципе подражает природе, то и поэзия — не исключение.

Этот ход мысли отчетливо прослеживается в «*Металогике*» ИОАННА СОЛСБЕРИЙСКОГО (1159). Природа — мать искусств (*artium mater*); грамматика, не будучи сама по себе природной (*naturalis*), тем не менее подражает природе (*naturam imitatur*): например, в звуках речи, которые «создала природа». Переходя от грамматики к поэзии, Иоанн утверждает, что «и в поэзии подражают природе (*et in poetica naturam imitatur*)»: «законы поэзии открыто отображают природу нравов и требуют, чтобы творец искусства следовал природе (*praesertim enim poeticae, naturam morum patenter exprimunt, exiguntque ut artis opifex sequatur naturam*)». Речь идет о том, чтобы поэт «шел, не отступая, по следам природы (*a naturae vestigiis poeta non recedat*)» и согласовывался (*cohaerere*) с ней «обличием, жестом, словом (*habitu, et gestu, item verbo*)». В подкрепление этого тезиса приводятся цитаты из «Искусства поэзии» Горация: «Если хочешь, чтобы я плакал, сначала плачь сам...», и др.

Чтобы достичь такого следования природе, «нужно принять во внимание и согласовать не только стопы и моры, но и возраст, место, время и все прочее, чего по отдельности недостаточно, чтобы воспроизвести реальную вещь: ведь всё исходит из мастерской природы (*Ad haec, non modo pedum aut temporum ibi ratio habenda est, sed aetatum, locorum, temporum, aliorumque, quae sigillatim referre ad rem praesentem non attinet: cum omnia a naturae officina proveniant*)» (Col. 840–841, 847). «Поэзия» в понимании Иоанна Солсберийского — не одно лишь согласие (*ratio*) стоп и мор (эту сторону поэзии как сущностную выдвинул на первый план Августин в трактате «О музыке»), но и согласие изобразительных, миметических моментов. Античный мотив подражания, таким образом, оказался здесь включенным в общую философскую схему Шартрской школы, видевшей в природе общую модель всякой человеческой активности.

Своеобразное развитие получил и мотив удовольствия-пользы — *delectare-prodesse*. В качестве примера такого развития может служить глава «О наслаждениях слуха и Священном Писании» из VI книги «*Божественных установлений*» ЛАКТАНЦИЯ (304/311). С одной стороны, античная литература, как литература изысканных (*politus*) речей и песен (*orationes, carmina*), отвергается, чтобы очистить место «Божественному писанию» с его «простотой» и «вседоступностью»: «Сложно построенная песня (*carmen*

compositum) и речь, обманывающая своей сладостью (oratio cum suavitate decipiens), поработают душу и могут принудить ее к чему угодно. Поэтому у образованных людей (homines litterati), которые подступают к Божественной религии, веры меньше, если их не умудрит какой-нибудь опытный наставник. Привыкшие к сладостным и изысканным речам и песням (dulcibus et politis sive orationibus, sive carminibus), они презирают как грязную речь Священных Писаний, простую и общепонятную (divinarum litterarum simplicem communemque sermonem pro sordido aspernantur). Ищут же того, что услаждает чувства (sensum demulceat). Убеждает ведь то, что сладостно [характерная игра на сходстве слов persuadere и suavis — А. М.]... Но разве Бог, творец разума, голоса и языка, не мог бы говорить красноречиво (diserte)? Поистине, высшее провидение хотело, чтобы всё божественное было свободно от искусственных красок (carere fuso), дабы всем было понятно то, что Бог говорит всем».

Итак, украшенная античная словесность отвергается в пользу простого, неукрашенного Божественного слова (Лактанций еще далек от того, чтобы находить в нем «фигуры», требующие многосмысленного толкования). Далее, собственно, следует позитивная программа: «Слуху сладостно (auditu suave) лишь то, что питает душу и делает ее лучше... Если слушать пение и песни — наслаждение (voluptas), то приятно петь и слушать хвалы Богу (Dei laudes canere et audire jucundum sit). Это и есть истинное наслаждение, которое есть спутник и друг добродетели (comes et sociā virtutis est)» (Lib. VI. Cap. XXI. Col. 713-714).

Нельзя не заметить, что, по сути дела, Лактанций варьирует здесь горацианскую идею двойной функции литературного произведения, соединяющего приятное и полезное. Античный топос применяется к совершенно иной поэтологической программе, ориентированной на divinae litterae как простое, неукрашенное слово; содержание понятий «полезного» и «приятного» меняется («хвалы Богу» приятны, но и полезны, так как питают душу, делают ее лучше и т. п.), — однако суть топоса (соединение удовольствия и пользы) остается неизменной.

Амвросий Медиоланский (IV в.) в своей поэтологии псалмов также дает христианское переосмысление формулы Горация: в псалме «учение соперничает с благодатью»; псалом «поется для удовольствия, изучается для просвещения (certat in psalmo doctrina cum gratia simul. Cantatur ad delectationem, discitur ad eruditionem)». Модификация идеи проявляется здесь в том, что двум функциям поэзии соответствуют и два способа ее использования: псалом не только поется, но и «изучается» (этого второго способа Гораций не знал). В том же духе переосмысливается Амвросием и древняя (восходящая к Гомеру: → очерк Античная поэтика) метафора поэзии как лекарства: книга псалмов — «лекарство для человеческого спасения»; «всякий, кто их читает, получает лекарство для излечения ран, нанесенных страстями» («Толкование XIII псалмов». Col. 923-925).

Среди описаний пользы, приносимой книгами, присутствует повторяемая многими авторами формулировка, восходящая к паулинистскому учению об освобождающей силе «Духа» («где Дух Господень, там свобода» — 2 Кор. 3:17) и подкрепляющая себя этимологией слова liber (книга) от liberare — освобождать. «Книга (liber) называется так от освобождения (liberando), ибо тот, кто предается чтению, освобождает душу от забот и оков мира» (КОНРАД ИЗ ХИРСАУ. «Диалог об авторах». ок. 1150; вариант объяснения этимологии — в анонимном accessus к Пруденцию: «...ибо книга освобождает нас от греха, ab ergore». —

Цит. по: Brinkmann: 1980. S. 3).

В поэтологических текстах XII-XIII вв. топос delectare-prodesse также прослеживается, хотя с явным уклоном в сторону prodesse. В определениях пользы поэзии выявляется столь важная для Средневековья идея примера (exemplum). Все это видно из разбросанных по отдельным текстам определений поэзии. «Поэзия есть наука заключать в метр речь торжественную и украшенную (poesis autem est scientia claudens in metro orationem gravem et illustrem)... Всякое стихотворение дает примеры силы и малодушия (omne poema fortium et ignavorum exempla proponit)», — говорится в анонимном «Введении в теологию» (XII в.), написанном, вероятно, одним из учеников Абеляра (Р. 72). Первая фраза определения как бы находится в области dulce, вторая, несомненно, — в области utile. Анонимный (приписываемый Бернарду Сильвестрису) комментарий на «Бракосочетание Филологии и Меркурия» Марциана Капеллы, приводя то же, что и во «Введении в теологию», определение поэзии, добавляет: «Поэма в целом дает примеры праведных и злых (universaliter autem poema bonorum malorumque exempla proponit). Цель поэзии, если мы не используем ее в злых целях, — искоренять пороки и насаждать добродетели (unde poeseos est, nisi ea grave utamur, vicia eradicare et virtutes inserere)» («Комментарий на Марциана Капеллу». XII в. 3.971-985. P. 80-81). Любопытно здесь упоминание о самой возможности несправедливого, порочного (grave) использования поэзии.

Среди авторов XII в., которые называют обе цели как равнозначные, — Доминик Гундисалин: поэтика — часть «гражданской науки, которая принадлежит к риторике; ибо она [поэтика] немаловажна для общественных дел, поскольку услаждает и образовывает в науке и во нравах (est pars civilis sciencie, que est pars eloquencie, non enim parum operatur in civilibus, quod delectat vel edificat in sciencia vel in moribus)» («О делении философии», ок. 1150. P. 54-55).

Усваивается и античное представление о рождении поэзии вследствие выхода человечества из состояния дикости. Здесь средневековые авторы нередко опирались на приписываемый Светонию фрагмент «О поэтах»: его цитируют с вариациями Исидор Севильский и ХРАБАН МАВР, который пишет на эту тему следующее: «Поэты же получили свое имя следующим образом, как об этом говорит Транквилл. Когда люди, незадолго до начала христианства, вышли из состояния дикости и начали вести разумную жизнь (rationem vitae habere coepissent) и познали себя и своих богов, ... они стали возносить им хвалы самыми блистательнейшими словами и наимприятнейшими размерами (laudesque eorum et verbis illustrioribus et jucundioribus numeris extulerunt)» («О мире», сер. IX в. IX в. Lib. XV. Cap. II: De poetis. Col. 419).

Трансформация античных риторических идей

Несмотря на то, что христианские авторы, вслед за АВГУСТИНОМ, призывали «любить в словах истину, а не сами слова (in verbis verum amare, non verba)» («О христианском учении». Lib. IV. Cap. 11. Col. 100), а текст Библии нередко воспринимался, по контрасту с памятниками античной светской литературы, как «простой», «неукрашенный», риторические концепты (прежде всего учение о фигурах-украшениях и учение о стиле) все же постепенно проникали в поэтику священных и духовных текстов. Августин, в трактате «О христианском учении» (396, завершён в 426) рассматривающий вопрос о возможности применения риторики к христианским текстам, открывает путь к соединению риторики и

христианского учения. Он отказывается рассматривать красноречие (*eloquentia*) и мудрость (*sapientia*) как некую оппозицию в священных текстах «мудрость соединена с красноречием»; «там, где я их понимаю, я не только не могу представить себе ничего более мудрого, но и ничего более красноречивого (*nam ubi eos intelligo, non solum nihil eis sapientius, verum etiam nihil eloquentius mihi videri potest*)». Поясняя эту мысль, Августин релятивизирует идеал красноречия. Он — разный у разных возрастов: «есть такое красноречие, которое более подобает юношескому возрасту, и есть такое, которое подобает старости (*est enim quaedam eloquentia quae magis aetatem juvenilem decet, est quae senilem*). Есть и такое красноречие, «которое чем кажется ниже, тем на самом деле выше, но не выпренностию, но твердостью (*non ventositate, sed soliditate*)» (*Lib. IV. Cap. 6. Col. 93*).

Августин говорит, что мог бы найти в Священном Писании «все достоинства и украшения красноречия (*omnes virtutes et ornamenta eloquentiae*)», которые находят «в своем языке» светские авторы — «те, что предпочитают свой язык языку наших авторов не величием, но напыщенностью (*non magnitudine, sed tumore*)» (*Lib. IV. Cap. 6. Col. 93*); далее он на нескольких примерах показывает, что в библейских текстах в самом деле используются риторические фигуры. Позднее БЕДА ДОСТОПОЧТЕННЫЙ (в трактате «*О фигурах и тропах Священного Писания*», нач. VIII в.), руководствуясь представлением об украшенности библейской речи, о «фигурированном порядке слов (*ordo verborum, causa decoris, figuratus*)» в ней, проведет ту же работу уже систематически, подобрав примеры из Священного Писания ко многим описанным в риторике фигурам и тропам.

Августину, однако, важно показать, что «речь» Священного Писания со всеми ее риторическими фигурами все-таки принципиально отличается от также «украшенной» светской речи. Это различие он описывает как разное соотношение между двумя базовыми категориями античной риторики — вещью (*res*) и словом (*verbum*), обозначаемым и обозначающим. У христианских авторов (и в Священном Писании) слова-украшения «кажутся не добавленными говорящим, но словно бы добровольно подчиненными самим вещам (*non a dicente adhibita, sed ipsis rebus velut sponte subijuncta*): понимаешь, что мудрость как бы исходит из собственного дома, то есть из души мудрого...» («*О христианском учении*». *Lib. IV. Cap. VI. Col. 93*).

Словесное украшение (*ornamentum, decor*), идея которого была почерпнута из риторической теории, уже в ранне-средневековый период обнаруживается не только в Священном Писании, но и в поэтической речи. Разрабатывается — в частности, у ИСИДОРА СЕВИЛЬСКОГО (которого повторяет в этом пункте Храбан Мавр) — противопоставление поэтической и «исторической» речи: «Обязанность поэта в том, чтобы переводить истинные деяния, преобразованные неким украшением, в иные обличия посредством иносказательных фигур (*quae vere gesta sunt, in alias species obliquis figurationibus cum decore aliquo conversa transducatur*). Потому и Лукана нельзя включать в число поэтов: он сочинял истории, а не поэмы» («*Этимологии*». Между 615 и началом 630-х гг. *Lib. VIII. Cap. 7. Col. 309*).

Украшение (*decor*) не просто «украшает» речь, но переводит ее в другой разряд, модус: из «истории» она — посредством украшения — превращается в «поэзию» (не слышен здесь глагол *convertere*, указывающий на общую перемену модуса речи). Именно здесь берет начало важнейшая для всей последующей западноевропейской эстетики дихотомия функций визуального текста — образа (*imago*), про-

веденная в «КАРЛОВЫХ КНИГАХ» (созданных при дворе Карла Великого ок. 790, вероятно, Теодульфом, будущим епископом Орлеанским): всякий помещаемый в церкви «образ» служит либо *ornamentum* — украшения, либо для *memoria* — «показа свершившихся деяний (*ornamentum vel ad res gestas monstrandas*)» (*Col. 1002*). В изобразительном искусстве мы, таким образом, отмечаем ту же противоположность украшению и историчности (*ornamentum — memoria*), какую обнаружили в области словесности.

Классическая триада функций риторики — *docere, delectare, movere (flectere)* — воспринимается АВГУСТИНОМ: «Кто же стремится речью убеждать в добре, не должен отвергать ничего из этих трех [задач]: поучать, услаждать, увлекать (*ut scilicet doceat, ut delectet, ut flectat*)». Опираясь на два места из «*Ораторы*» Цицерона (схема связи трех стилей и трех задач оратора — «сколько задач у оратора, столько есть и родов красноречия: точный, чтобы убеждать, умеренный, чтобы услаждать, мощный, чтобы увлекать», 69; а также схема связи трех стилей и трех предметов речи — «о малом просто, о среднем умеренно, о великом важно». 101), Августин суммирует эти два места и связывает воедино все три триады (функций, стилей и предметов): «Тот будет красноречив, кто может, чтобы поучать, говорить о низком просто; чтобы услаждать, — о среднем умеренно; чтобы увлекать — о высоком важно (*Is erit igitur eloquens, qui ut doceat, poterit parva submisso; ut delectet, modica temperate; ut flectat, magna granditer dicere*)» («*О христианском учении*». *Lib. V. Cap. 17. Col. 104-105*).

Далее схема, применяемая к церковному красноречию, все-таки претерпевает существенное изменение: Августин фактически изымает из нее предмет, оставляя лишь связь между функцией и стилем. Все дело в том, что церковный оратор говорит только о значительных вещах: «всё, о чем мы говорим, — высокое (*omnia magna sunt quae dicimus*)» (*Lib. V. Cap. 18. Col. 105*). Однако о высоком можно говорить в разных стилях, а не в одном лишь важном стиле: хотя церковный оратор «говорит о высоких вещах, он не всегда должен говорить важно (*granditer dicere*), но просто, когда кого-либо поучает; умеренно, когда кого-либо порицает или хвалит; когда же нужно что-либо сделать и мы обращаемся к тем, кто должен, но не хочет это сделать, ... говорить следует важно и соответственно задаче увлечения душ. И так об одной и той же высокой вещи говорится просто, если нужно научить; умеренно, если воздается хвала; важно, если отворачиваясь душа принуждается к обращению (*Et aliquando de una eademque re magna, et submisso dicitur, si docetur; et temperate, si praedicatur; et granditer, si aversus inde animus ut convertatur impellitur*)» (*Lib. V. Cap. 19. Col. 106*). Таким образом, Августин совершает чрезвычайно значимый для всей христианской литературы разрыв связи между стилем и предметом, открывая, в частности, возможность говорить простым стилем о высоких предметах.

В трактовку определений стилей Августин также вносит свои нюансы. Так, важный стиль состоит отнюдь не «в частых и страстных восклицаниях (*non sane si dicenti crebrius et vehementius acclametur, ideo granditer putandus est dicere*)»: «важный род своей тяжестью подвывает голос, но выжимает слезы (*grande autem genus plerumque pondere suo voces premit, sed lacrymas exprimit*)». «Восклицаниями проявляется поучение и услаждение, увлечение же свидетельствует о себе слезами (*acclamationibus quippe se doceri et delectari, flecti autem lacrymis indicabant*)».

С важным стилем, таким образом, связывается не внешняя аффектированность («восклицание»), но внутренняя взволнованность, выражающая себя слезами. Простому

стилю придается функция не просто поучения, но некоего внутреннего духовного изменения слушателей: «Посредством простого рода говорения многие изменяются: ибо узнают то, чего не знали, или же обретают веру в то, что почитали невероятным... (submisso etiam dicendi genere sunt plerique mutati: sed ut quod nesciebant, scirent, aut quod eis videbatur incredibile, crederent...)» (Lib. V. Cap. 24. Col. 115-116). Наконец, улажнение, которое Августин связывает с умеренным стилем, является не самоцелью, но помогает оратору быстрее получить одобрение (Lib. V. Cap. 25. Col. 116).

Произведенная Августином трансформация не мешала более поздней поэтике, ориентированной в целом на усвоение античных моделей, развивая учение о трех стилях (собственно, «родов» речи — genera), изложенное, в частности, в «Риторике к Гереннию» (→ экскурс Стиль).

Риторическое учение о стадиях создания речи претерпевает трансформацию в поэтиках XII-XIII вв., все более превращаясь в алгоритм составления вымышленной, фиктивной речи, выполняющей чисто литературные функции. Это видно, в частности, из изложения учения о нахождении у ИОАННА ДЕ ГАРЛАНДИИ. С одной стороны, он повторяет Цицероновское («О нахождении». 1:9) определение inventio («нахождение истинных и правдоподобных вещей, которые вызывают доверие к делу [т. е. к излагаемой точке зрения на дело — А. М.]»). С другой стороны, некоторые приводимые им примеры носят откровенно литературный характер, представляя собой не более чем образцы словесных формул — топосов, пригодных скорее для обработки определенной поэтической темы, чем для эффективного изложения судебного «дела». Таков, в частности пример «о любви»: «Если удалить предмет чувства, чувство угнетается, но не переманяется: так я, следуя за тобой и тяготея к тебе, не могу без тебя жить» («Парижская поэтика». Между 1218 и 1249. 295. P. 18). Посредством таких примеров «находятся» уже не аргументы к реальному судебному делу, но общие места, позволяющие развить литературную тему: техника inventio из ведения риторики переходит в распоряжение поэзии.

Идея универсальной христианской поэзии: Амвросий Медиоланский и Алкуин о псалмах

Главным поэтическим текстом для раннехристианской, а в значительной мере и для позднейшей средневековой культуры была книга псалмов, осмысляемая как одно из проявлений всеобщей «хвалы» твари, возносимой к Творцу. Вокруг псалмов складывалась своеобразная христианская поэтология, для которой псалом был универсальным и, в сущности, единственно нужным образцом поэзии. Ясное представление об этой поэтологии дают рассуждения Амвросия Медиоланского (IV в.) в «Толковании XII псалмов». Здесь мы первым делом встречаем набор гедонистических мотивов: наслаждения (delectatio), сладости (suavitas) и т. п. Delectatio трактуется Амвросием как естественное свойство и состояние всей природы: «Наслаждение естественно (naturalis igitur delectatio est)», ведь и все чины ангелов хвалят Господа «со сладостью своих поющих голосов (cum suavitate sanogaе vocis suae)», и «небесная ось» вращается «со сладостью некоей вечной гармонии (cum quadam perpetui concentus suavitate)», и леса и горы в своем эхе «отдают полученное более сладостным звуком (suaviore sono reddant quod acceperint)». Так «в скалах и камнях природы находит, чем наслаждаться (In scopulis quoque ipsis et lapidibus reperit natura quod delectaret)». Сладостная (dulcis) книга псалмов — часть этого всеобщего «наслаждения»: и Бог «наслаждается в песне не только хвалой, но и примире-

нием [с человеком — А. М.] (delectatur igitur cantico Deus non solum laudari, sed etiam reconciliari)».

Помещая псалмы в ряд с другими видами словесности, Амвросий находит им особую функцию: «история наставляет, закон учит, пророчество возвещает, порицание наказывает, нравоучение (moralitas) советует; в книге псалмов — благо всем (profectus est omnium), лекарство для человеческого спасения (medicina quaedam salutis humanae)». Псалом «угищает гнев, устраняет заботу, облегчает печаль. Ночью — оружие, днем — начальство (nocturna arma, diurna magisteria); щит в страхе, твердыня в святости (scutum in timore, festum in sanctitate), образ спокойствия, залог мира и согласия (pignus pacis atque concordiae), подобно кифаре, создающий единую мелодию из разных и разрозненных звуков (citharae modo ex diversis et disparibus vocibus unam exprimens cantilenam)».

И наконец, Амвросий в нескольких фразах набрасывает учение о псалмах как своего рода универсальной поэзии — силе, объединяющей и примиряющей все человечество, тем самым словно бы превосходящая предромантическое представление о поэзии как источнике объединяющего людей «энтузиазма» (Ф. Л. Штольберг): псалом «сладок (dulcis) всякому возрасту, пригоден для обоих полов. Его поют старцы, сбросив неподвижность дряхлости, ему с веселостью сердца отвечают печальные ветераны, его поют юноши, освободившись от злостной распушенности», и т. д.; «псалом соединяет разделенных, дружит находящихся в раздоре, примиряет разгневанных (psalmus dissidentes copulat, discordes sociat, offensos reconciliat)». «Велика цепь единства, позволяющая сойтись в единый хор всем народам! (Magnum plane unitatis vinculum, in unum chorum totius numerum plebis coire!). Различные струны кифары, но гармония ее едина (disparēs citharae nervi sunt, sed una symphonia)» («Толкование XII псалмов». Col. 923-925). Поистине, трудно в связи с этим рассуждением удержаться и не вспомнить Шиллера-Бетховена с их «Обнимитесь, миллионы!»

Линию Амвросия продолжает, в частности, Алкуин, который развивает поэтологический мотив utile — пользы словесности — применительно к идеалу праведной христианской жизни. Главная функция псалма — «хвала (laus)», поскольку «в этой смертной жизни ничем нельзя ближе прильнуть к Богу (Deo familiarius inhaerere), чем хвалами». Так вводится мотив «жизни», с которой священная поэзия псалмов должна быть прочно связана. Далее Алкуин фактически стремится показать, что тексты псалмов могут полностью выразить все состояния христианина и тем самым исчерпать его «внутреннюю речь»: «В псалмах ты найдешь ... и воплощение, и Страсти, и воскресение, и вознесение Слова Господнего. В псалмах ты найдешь ... такую задушевную молитву (intimam orationem), какую самому тебе никогда не сочинить. В псалмах найдешь задушевное исповедание твоих грехов (intimam confessionem peccatorum tuorum) и чистую мольбу о Божественном и Господнем милосердии. (...) В псалмах исповедуешь твою слабость и несчастье, и тем самым вызовешь к себе милосердие Бога. Найдешь в псалмах все добродетели, если удостоишься, чтобы Бог открыл тебе тайны псалмов («Об использовании псалмов». 2-я пол. VIII в. Col. 465-466).

Далее Алкуин перечисляет основные ситуации, требующие обращения к псалмам (покаяние; желание «осветить душу духовной радостью», «восхвалить всемогущего Бога»; борьба с искушениями, и т. п.). Он убежден в том, что слово псалма во всех случаях жизни лучше «собственного» слова: «Ты никак не сможешь своим собственным языком и посредством человеческого

разумения (*tua propria lingua, nec humano sensu*) так совершенно, как в псалмах, разъяснить твое ничтожество и мучение, напасть различных искушений» (*Ibid. Col. 466*). Таким образом, речь христианинского подвижника в идеале стремилась стать набором поэтических цитат, и некоторым раннехристианским святым, по-видимому, и в самом деле удавалось полностью изгнать из речи «свое слово» — в пользу священного слова, защищающего душу. ИЕРОНИМ в послании на смерть Непотиана свидетельствует, что тот «прилежным чтением и многолетними размышлениями превратил свою душу в библиотеку Христа (*pectus suum bibliothecam fecerat Christi*)» (*Patrologia Latina. Vol. 10. Col. 595*); в послании же на смерть матери Паулы Иероним перечисляет, какие строки псалмов на какие случаи жизни она читала, видимо, почти не изыясняя иными словами (*PL. Vol. 18. Col. 893*).

Место поэзии в системе искусств

Поскольку поэзия (и тем более поэтика) не имела самостоятельного места в системе семи свободных искусств, поэтологи были склонны рассматривать ее как раздел других искусств.

Чаще всего поэзия/поэтика трактовалась как раздел риторики, грамматики или музыки. Путь к отождествлению поэзии с риторикой был проложен позднеантичными текстами, известными средневековому читателю, — «*Interpretationes Vergilianae*» Доната и «*Сатурналии*» Макробия (5-6 книги, где обсуждается поэзия Вергилия). ДОНАТ (сер. IV в.) пишет, что грамматики не могут оценить Вергилия, который был мастером во всех сферах риторики; потому оценить его может только оратор. Вергилий, кроме того, был искусен в «моральной философии» и его поэму можно читать как житейское наставление и источник разномысленных знаний (*doctrina*). В «Сатурналиях» МАКРОБИЯ (нач. V в.) обсуждается присущее Вергилию виртуозное владение правилами риторики: он соединяет достоинства десяти аттических ораторов, а также является прекрасным «имитатором» (в смысле следования образцам — Гомеру и Энию) (см. подробнее: *Hardison: 1974*).

Вместе с тем, с развитием представления о поэзии как искусстве вымысла (*factio*) различие между риторикой и поэзией осознавалось все отчетливее: при сходстве, состоящем в использовании украшенной, фигуративной речи, поэзия отличалась от риторики целью речи; это различие формулировалось как оппозиция убеждения/услаждения. Согласно глоссе XI-XII вв. к Цицерону и «*Риторике к Гереннию*», поэты говорят «не для убеждения, как если бы они хотели чтобы верили их вымыслам, но для услаждения (*poetae apposite loquuntur non ad persuasionem ut velint fabulis suis credi sed ad delectationem*)» (из манускрипта «*In primis*». Цит. по: *Mehtonen: 1996. P. 128*). Анонимная глосса «*Ars rhetorice*» (XI-XII вв.) формулирует различие поэзии и риторики следующим образом: «разница между задачами ораторов и поэтов в том, что хотя поэты говорят украшенно (*ornate*) в своих баснях (*in fabulis suis*), но своими украшениями не делают их правдоподобными (*non per suum ornatum reddunt credibilia...*), как делает оратор своими украшениями слов и предложений» (*Dickey: 1968. P. 29-30*). Иначе говоря, поэт не «убеждает» — в отличие от оратора, который «говорит, чтобы убедить (*dixit ad persuasionem*)».

Донат и Макробий определили традицию «риторической критики», которая начиная с эпохи Каролингов все более теснилась критикой грамматической, исходящей из представления, что поэзия подлежит ведению грамматики (при этом традиция рассматривать поэзию как раздел

eloquentia сохраняется, конечно, и позднее). Отнесение литературной критики к грамматике следовало за Квинтилианом, который определил грамматику двояко, как «науку говорить (*loquendi scientia*)» и «толкование поэтов (*poetarum enarratio*)» (1:4:2), и за позднеантичными грамматиками: так, МАРИЙ ВИКТОРИН (IV в.) в «*De arte grammatica*», подобно Квинтилиану, определяет грамматику как «науку интерпретировать поэтов и историков и метод правильно говорить и читать».

Поэтическая речь как система, организованная пропорциями, аналогичными пропорциям музыкальных интервалов, могла рассматриваться как часть музыки. Этот подход наивысшее выражение нашел в трактате Августина «*О музыке*», а также у Кассиодора, много позднее — у Иоанна де Гарландии и многих других теоретиков, вплоть до Эсташа Дешана, видевшего в поэзии «другую музыку».

Достаточно редки случаи причисления поэзии (поэтики) к логике. Так, анонимный глоссатор «*Искусства поэзии*» Горация помещает ее в раздел логики, поскольку она не учит поэта хорошим манерам, но скорее искусству правильно сочетать слова: «Книга эта относится к логике, ибо она наставляет поэта не в делах нравов, но соединению слов для создания стихотворения (*Liber iste loice supponitur, quia hic instruuntur poetae, non de morum informatione sed de verborum compositionis ad facienda poemata*)» (Цит. по: *Mehtonen: 1996. P. 40*). Некоторые авторы (Доминик Гундисалин, Винсент из Бове) также ссылаются на мнение аль-Фараби, причислявшего поэзию к логике (*Mehtonen: 1996. P. 43-44*; подробнее → раздел Средневековые арабские переводы и комментарии «Поэтики» Аристотеля... в очерке *Испанская поэтика*).

В поэтиках XI-XIII вв. отсутствие у поэтики собственного места в системе наук порой предстает как достоинство, позволяющее причислить поэтику сразу к нескольким наукам и тем самым расширить сферу ее влияния. Так, ИОАНН ДЕ ГАРЛАНДИЯ утверждает, что его «*Poetria*» принадлежит одновременно к трем сферам знания: к грамматике, ибо она учит говорить правильно; к риторике, ибо она учит говорить изысканно; к этике, ибо она воспитывает чувство правильного, а «отсюда, согласно Цицерону, происходит всякая добродетель» («*Парижская поэтика*». Между 1218 и 1249. 8-11. P. 2-3).

Впрочем, примеры одновременного отнесения словесного искусства сразу к нескольким наукам встречаются и раньше — например, у КАССИОДОРА. С одной стороны, в разделе о грамматике он дает ей такое определение, из которого видно, что словесное искусство фактически ей подчинено: «Грамматика есть искусство красиво говорить (*peritia pulchre loquendi*), почерпнутое из знаменитых поэтов и ораторов. Ее обязанность — создавать безупречные прозаические и метрические высказывания (*sine vitio dictionem prosalem metricamque componere*)» С другой стороны, в разделе о музыке постулируется, что музыка состоит из трех частей — «гармоники, метрики и ритмики» (*Musicae partes sunt tres, nam vel est illa Harmonica, Rhythmica, Metrica*) («*Наставления в науках божественных и светских*». 551-562 гг. Lib. II. Cap. 1. Col. 1152; Cap. 5. Col. 1209). Таким образом, метрика (т. е. метрическая квантитативная поэзия) оказывается частью и грамматики, и музыки.

Другой, более революционный подход предполагал выделение для поэзии собственного места в системе наук; при этом система семи свободных искусств либо модифицировалась, либо игнорировалась. Так, ДОМИНИК ГУНДИСАЛИН в трактате «*О делении философии*» (ок. 1150) заменяет в тривиуме диалектику поэтикой: «Поэтика учит

человека, как усладить слушателя или принести ему пользу. Тот же, кто посредством поэтики уже узнал, как усладить или принести пользу (*delectare vel prodesse iam novit*), из риторики научится убеждать и увлекать слушателя (*persuadere et movere auditorem*). Ибо тот, кто услаждает, уже тем самым отчасти увлекает; но еще больше увлекает тот, кто убеждает» (Цит. по: *Brinkmann:1980. S. 16*). Поэтика (поэзия) оказывается — вместо диалектики — ступенью к риторике; поэтологическая диада целей (*delectare-prodesse*) готовит собственно риторическое воздействие (*movere, persuadere*). Впрочем, в другом месте своего трактата Доминик рассматривает поэзию иначе — как часть гражданской науки (*civilis scientia* — она, в свою очередь, является частью риторики), а также логики (последнее подчинение преподносится как мнение араба аль-Фараби — «*О делении философии*». Р. 54-55). Эти противоречия — а вернее сказать, присутствие в одном тексте принципиально разных трактовок статуса поэзии — безусловно, отражают общую неясность этого статуса.

О существовании сторонников выделения поэзии в отдельную науку свидетельствует и Иоанн Солсберийский в «*Металогике*» (1159): «Поэзия так близка к вешам природы (*assidet poetica rebus naturalibus*), что многие отрицают, что она — разновидность грамматики, и уверяют, что она — самостоятельная наука (*ars per se*), не более относящаяся к грамматике, чем к риторике» (Vol. 199. Col. 847). Сам же Иоанн склонен сохранить подчинение поэзии грамматике как «ее матери и кормилице».

Поэзия появляется как самостоятельная область духовной деятельности в классификациях наук, альтернативных традиционной системе тривия-квадривия. Радульф Лонгшампский (ученик Алана Лилльского), большое внимание уделявший естественным наукам, ставит поэзию над механикой. Неожиданная связь этих двух, казалось бы, столь далеких дисциплин понятна: поэзия, как и механика, видимо, представляется созданием-конструированием неких новых «вещей» — тем самым предвосхищается ренессансная трактовка поэта как «делателя» (*Brinkmann:1980. S. 15*).

Примером альтернативной схемы разделения искусств может служить стихотворение «Порядок искусств» («*Ordo artium*») конца XII в.: оно изображает систему наук в виде древа, которое имеет золотую (*prudentia*), серебряную (*eloquentia*), бронзовую (*poesis*) и железную (*mechanica*) ветви. Поэзия, как видим, здесь также сопоставлена с механикой (*Brinkmann:1980. S. 19*). Сходное построение находим в схеме, внесенной неизвестным испанским переписчиком в манускрипт «Этимологий» Исидора Севильского, созданный на рубеже XII-XIII вв. (манускрипт 17 из Санта-Круз, Комибра): в качестве первичного разделения науки (*scientia*) фигурирует четырехчастная схема: *eloquentia, sapientia, poesis, mechanica*; *poesis*, в свою очередь, делится на метрику и ритмику (см.: *Meirinhos:2005*).

Теория поэзии как составной части музыки: Августин, Кассиодор

Воззрение на поэзию как на раздел музыкального искусства последовательно проведено в трактате АВГУСТИНА «*О музыке*» (387). Полагая, что музыка состоит из ритма и мелодии, Августин, по собственному признанию в одном из писем, хотел написать два трактата о музыке: один — о ритме, а второй — о мелодии (*de melo*) (*Pizzani, Milanese:1990. P. 14*); осуществлен был только первый трактат. Таким образом, Августин затронул в своем трактате лишь ритм — ту сторону музыки, которая объединяет ее с

поэзией, и фактически создал, вопреки названию, оригинальную теорию поэтического текста. Августин противопоставляет свою точку зрения традиционному отнесению поэзии к ведению грамматики (Квинтилиан): трактат (написанный в форме диалога между учителем и учеником), собственно, начинается с выделения в пределах «словесного» определенных явлений, которыми не занимается грамматика и которыми должна заниматься музыка. «Если я ударяю в тимпан или по струне с той же быстротой, как когда произношу слова “*modus*”, или “*bonus*”, то имею в слове те же временные промежутки (*tempora*), что и в музыке» (1:1:1).

Временные промежутки, которые наличествуют и в речи, и в музыке, не являются предметом грамматики. Этим общим для речи и музыки феноменом должна заниматься музыка; ее предметом в данном случае станет всё что есть «в словах числового и искусного (*in vocibus numerosum artificiosum*)» (1:1:1). Удовольствие, доставляемое «музыкой» (в состав которой включен и стих), согласно Августину, полностью обусловлено правильными числовыми соотношениями, существующими между ее компонентами: «правильное соотношение чисел (*numeorum ratio*), которое никак не может обмануть», и «услаждает слух», и «господствует над ритмом» (3:7:16).

Знаменитое определение музыки (впрочем, не оригинальное, т. к. встречается уже у Цензорина — см. *Pizzani, Milanese:1990. P. 25*), данное в начале трактата (1:2:2 — *scientia bene modulandi*, причем под *modulatio* можно понимать в узком смысле пение, а в широком — соблюдение меры), тут же получает особое толкование, из которого ясно, что оно одновременно и охватывает ряд явлений, не являющихся собственно музыкой, и исключает ряд явлений собственно музыкальных.

С одной стороны, *modulatio* образовано от *modus* — мера; следовательно, наука музыки может включать в себя всякое соблюдение меры, ибо «во всех благих делах должна быть соблюдена мера (*in omnibus bene factis modus servandus sit*)» (1:2:2). С другой стороны, многое в «пении и пляске (*in canendo ac saltando*)» выводится Августин за пределы науки музыки, поскольку «хотя и доставляет удовольствие, но низменно (*quamvis delectent, vilissima sint*)» (1:2:2). Из двух ключевых слов, составляющих дефиницию музыки (*scientia* и *modulatio*), Августин использует первое как ограничитель (низкое искусство простых музыкантов-исполнителей не попадает в категорию «науки»), а второе — как расширитель (в область музыки потенциально включается всё, что обладает «мерой»: этой возможностью расширительного толкования понятия музыки воспользуются позднейшие христианские авторы, создавшие целую теорию праведности как духовной музыки).

Данная в начале трактата и часто цитируемая дефиниция музыки не является, однако, окончательной. Разбирая далее понятие *modulatio*, Августин приходит к выводу: мера (*modus*) может быть только в вещах, которые движутся. Появляется определение *modulatio* как «науки движения» (*modulatio non incongrue dicitur movendi quaedam peritia*); причем, как подчеркивает Августин, речь идет о движении свободном, автономном и незаинтересованном — движении ради самого движения (*in eo motu qui velut liber est, id est propter se ipse appetitur*) (1:2:3). С учетом этого уточнения определение музыки получает новый вид: *musica est scientia bene movendi* — «наука правильного, хорошего движения». Слово «*bene*» введено в определение потому, что числовая гармония и размеренность (*numerositas atque dimensio*) могут быть употреблены неподобающим образом (*incongruenter*): например, побуждать к сладострастию, когда нужна серьезность, и т. п. (1:3:4). Объясняя, почему в

определение введено слово «наука» (*scientia*), Августин проводит чрезвычайно важное разграничение между принципами подражания (*imitatio*) и разума (*ratio*); при этом первый принцип рассматривается как традиционно связываемый с искусством, однако оценивается Августином негативно. Он пишет с нескрываемой иронией: «Вижу, что подражание высоко ценится в искусствах, так что исчезни оно — все искусства едва ли не погибнут. Ибо учителя побуждают подражать себе, и это они называют обучением (*video tantum valere in artibus imitationem, ut, ea sublata, omnes pene perimantur. Praebent enim se magistri ad imitandum, et hoc ipsum est quod vocant docere*)» (1:4:6).

Одного подражания мало для «науки» — ведь подражать умеют и животные: «либо придется признать, что сойки, попугаи и вороны — разумные животные, либо воздержаться от того, чтобы называть подражание искусством. Ведь мы видим, что эти птицы поют и издают звуки по-человечески, и достигают этого не иначе как посредством подражания (*nonnisi imitando*)» (1:4:6).

Значит, подражание само по себе — еще не искусство: «Неразумное животное не пользуется разумом и, следовательно, не обладает искусством, но способно к подражанию; таким образом, искусство — не подражание (*ratione autem non utitur irrationale animal; non igitur habet artem: habet autem imitationem; non est igitur ars imitatio*)» (1:4:6). При этом Августин все же, видимо, не склонен полностью изгонять подражание из искусства, как видно из возникающего в ходе дискуссии между учеником и учителем различия науки и искусства: «Наука может быть заключена в одном лишь разуме, искусство же соединяет разум и подражание (*scientia et in sola ratione esse potest, ars autem rationi jungit imitationem*)» (1:4:6). Принципы науки свободны от связи с материально-внешним: «наука обитает в одной лишь душе (...in solo animo habitare scientiam)» (1:4:7).

Выпады Августина против идеи подражания не следует понимать как напрямую направленные против аристотелевского учения о мимесисе: ведь Августин понимает подражание иначе или более узко, чем Аристотель, — всего лишь как способ обучения искусству. Тем не менее, в трактате отчетливо проявляется осознание разрыва с некой предшествующей традицией: Августин говорит о принципе подражания как доминирующем и общепринятом (ироническая ссылка на распространённое мнение, что без подражания якобы «погибнут искусства»). Само ограничение идеи подражания сферой «дидактики» можно трактовать как проявление общей установки Августина на принятие подражания и неразрывно связанного с ним чувственного начала (того, что Августин называет *sensum*).

То, что за антитезой «подражание — разум» (которая заставляет вспомнить о Платоне, полагавшем, что «подражательное искусство... имеет дело с началом нашей души, далеком от разумности» — «Государство». 603b) прочитывается антитеза «чувственное — умопостигаемое», видно из следующего места, направленного против музыкантов, которые усвоили свое искусство посредством одного лишь внешнего чувственного подражания, не сопроводив это усвоение интеллектуальным, умозрительным пониманием принципов искусства: «...Все те, кто следуют чувственному восприятию (*qui sensum sequuntur*) и, сохраняя в памяти то, что есть в нем приятного, совершают, обладая даром подражания (*vim quamdam imitationis*), соответствующие телесные движения, — все они не владеют наукой, сколь бы умелыми и учеными они ни казались в своих действиях, если не постигают свое умение разумом в его чистоте и истине» (1:4:8).

Как видим, не полемизируя непосредственно с Аристо-

телем, Августин совершает существенную перегруппировку восходящих к нему ключевых понятий античной поэтики. Гармонически-музыкальная сторона поэзии (все в ней, что связано с её организацией на основе соотношения частей в их числовом измерении — т. е. пропорций) у Августина приобретает самостоятельную ценность и освобождается от связи с принципом подражания. Если у Аристотеля подражание — сущность всех искусств, а ритм и гармония (наряду со словом) — средства подражания, то Августин выводит ритм и гармонию из области средств подражания и придает им статус конечного, сущностного определения поэзии. Душа ищет и находит в музыке и поэзии не подражание, но чувственную гармонию, которая ведет выше, к умозрительной гармонии мироздания и Бога.

Итак, предмет науки музыки — «хорошо размеренные движения (*motus qui bene modulati sunt*)» (1:13:28). К идее выдвинуть на первый план понятие движения Августина приводит его понимание звука: звук тесно связан с движением; «всё, что звучит, находится в движении (*In motu est enim etiam omne quod sonat*)» (2:3:3). Стих, таким образом, трактуется как совокупность «движений»: «когда слоги встречаются друг с другом, тем самым встречаются некие движения... (*Cum ergo inter se syllabae conferuntur, motus quidam inter se conferuntur...*)» (2:3:3). Эта «встреча слогов» всегда предполагает некое числовое выражение, имеющее вид арифметической пропорции: весь трактат Августина подразумевает аналогию между пропорциями, образуемыми слогами и стопами в стихотворной строке, и пропорциями, образуемыми ступенями в музыкальных интервалах (эту аналогию, позволяющую трактовать стихотворную строку как набор интервалов — т. е., по сути, как некую «мелодию», — используют более поздние теоретики, в частности, Иоанн де Гарландия и Колуччо Салутати). Стопа (*pes*) определяется как «соединение слогов, которые имеют между собой определенное числовое соотношение (*collatio syllabarum qua sibi jam conferuntur ut habeant ad se aliquos numeros*)» (2:4:4); это «соединение» может быть «равным» (*aequalis*: стопа из одинаковых слогов — например, двух коротких, *brevis*, или двух длинных, *longa*) или «сложным» (*complicata*). Длинный слог состоит из двух мор (*tempus*), короткий — из одной.

Здесь, когда Августин подходит к вопросу о классификации стоп, становится очевидной его основная цель: не ограничиваясь описанием только известных исторически сложившихся видов стоп, дать замкнутую, арифметически полную систему всех возможных стоп. В этом стремлении к нумерологической полноте, к построению системы, исчерпывающей все возможные комбинации элементов вопреки исторически совершившемуся их отбору, — особенность этого уже постантинского трактата, предвосхитившего столь типичные для средневековых авторов нумерологические выкладки и игру с комбинациями элементов.

Августин осознает новизну своего подхода и подчеркивает, что излагает не сведения об отдельных стопах и метрах, но полную систему стиха (*ratio de versus tota*). Он отмечает, что старые названия стоп в его системе использованы условно: «не следует пренебрегать старыми терминами (*vetusta vocabula*) и не нужно с легкостью отступать от привычки, если только она не противоречит разуму: следует использовать те названия стоп, которые ввели греки...» (2:8:15). Типы стиха, названные по именам поэтов (асклепиадов и т. п.), дают основания думать, что всякий желающий может придумать новый стих; однако на самом деле система версификации замкнута: «стих возникает по требованиям системы, а не по личному почину

(ratione potius quam auctoritate versum esse generatum)» (2.7.14). Выдвижение ratio как основания всей поэтологической системы в противовес auctoritas — авторитетного почина, устанавливающего традицию, и представляется Августину тем новым, что он вносит в учение о стихе: совокупность явлений, составляющих область стихосложения, представлена им не как череда отдельных индивидуальных «изобретений», принадлежащих отдельным поэтам, но как целостная система, обладающая свойствами полноты и необходимости.

Чтобы система была замкнутой и обозримой, не уходя в бесконечность (ведь можно теоретически представить себе стопы, состоящие из сколь угодно большого числа слогов), Августину приходится ввести в нее ограничитель. Им служит число 4 (четверка), которое в нумерологии Августина занимает привилегированное положение. Посредством сложных (и достаточно софистических) выкладок Августин доказывает, что «первые четыре числа (т. е. 1, 2, 3, 4), их последовательность и сочетание имеют самое почетное место в совокупности чисел» (1:12:26). Все последующие сочетания и комбинации чисел повторяют некие закономерности, которые имеют место в первой четверке; поэтому движение за пределы четверки оказывается ненужным, избыточным. На основании этих общих соображений постулируется, что в стопе не может быть больше четырех слогов (3:5:12), из чего следует, что предельное количество мор в стопе — 8 (при четырех длинных слогах). Система стоп, охватывающая все возможные комбинации коротких и длинных слогов при ограничении числа слогов в стопе четверью, состоит из 28 стоп и выглядит следующим образом (L — лонга, длинный слог из двух мор; B — бревис, короткий слог из одной моры):

1. Пиррихий (Pyrrhichius), BB, 2 моры.
2. Ямб (Iambus), BL, 3 моры.
3. Трохей, хорей (Trochaeus, Chorius), LB, 3 моры.
4. Спондей (Spondeus), LL, 4 моры.
5. Трибрахий (Tribrachus), BBB, 3 моры.
6. Дактиль (Dactylus), LBB, 4 моры.
7. Амфибрахий (Amphibrachus), BLB, 4 моры.
8. Анапест (Anapaestus), BBL, 4 моры.
9. Бакхий (Bacchius), BLL, 5 мор.
10. Кретик, или амфимакр (Creticus vel Amphimacrus), LBL, 5 мор.
11. Палимбакий (Palimbacchius), LLB, 5 мор.
12. Молосс (Molossus), LLL, 6 мор.
13. Прокелевматик (Proceleumaticus), BBBB, 4 моры.
14. Пеон первый (Paeon primus), LBBB, 5 мор.
15. Пеон второй (Paeon secundus), BLBB, 5 мор.
16. Пеон третий (Paeon tertius), BBLB, 5 мор.
17. Пеон четвертый (Paeon quartus), BBBL, 5 мор.
18. Ионик малый (Ionicus a minore), BBLL, 6 мор.
19. Хориямб (Choriambus), LBBL, 6 мор.
20. Ионик большой (Ionicus a maiore), LLBB, 6 мор.
21. Диямб (Diiambus), BLBL, 6 мор.
22. Дихорий, или дитрохей (Dichorius vel Ditrochaeus), LBLB, 6 мор.
23. Антиспаст (Antispastus), BLLB, 6 мор.
24. Эпитрий первый (Epitritus primus), BLLL, 7 мор.
25. Эпитрий второй (Epitritus secundus), LBLL, 7 мор.
26. Эпитрий третий (Epitritus tertius), LLBL, 7 мор.
27. Эпитрий четвертый (Epitritus quartus), LLLB, 7 мор.
28. Дисpondeй (Dispondeus), LLLL, 8 мор. (2:8:15).

Позднейшая средневековая традиция если и восприняла эту схему, то с большими коррекциями. Так, БЕДА

ДОСТОПОЧТЕННЫЙ дает ту же, что и у Августина, систему трехстопных метров (с той разницей, что палимбакий у него называется антибаккий), однако далее уже не вдается в подробности, утверждая лишь, что «четырёхсложных стоп шестнадцать, пятисложных — тридцать две, шестисложных — шестьдесят четыре» («О метрическом искусстве». Нач. VIII в. Col. 162). Идея Августина об ограничении числа слогов в стопе четверью Бедой не воспринята; несколько не заботит его и задача построения замкнутой системы стоп, исчерпывающей все возможности. ИСИДОР СЕВИЛЬСКИЙ в «Этимологиях», с одной стороны, допускает существование пяти- и шестисложных стоп (общее число стоп у него достигает 124), а с другой стороны, предлагает пяти- и шестисложные стопы называть не стопами, а сочетаниями (syzygiae), возможно, тем самым обнаруживая знакомство с идеями Августина (→ очерк Испанская поэтика).

Много позднее систему из 28 стоп, почти тождественную августиновской, излагает ИОАНН ДЕ ГАРЛАНДИЯ («Парижская поэтика». 7.1925-1984. P. 218-220), но не дает ей никакого нумерологического обоснования.

Переход от рассмотрения отдельных стоп к стиху как целому Августин сопровождает определением и разграничением понятий «ритм» (rhythmus, а также иногда в том же смысле numerus), «метр» (metrum, также mensio, mensura) и «стих» (versus). Августин выстраивает из них трехступенную иерархию, в которой каждая вышележащая категория включает в себя нижележащую, обогащая ее новыми признаками. Низшее понятие в иерархии — ритм. Отличие его от метра состоит в том, что чисто ритмическое движение не имеет «определенного завершения (finis certus)». Примером ритма в таком понимании может служить служить ритм, отбиваемый музыкантами (symphoniaci) на ударных инструментах: здесь стопы, образуют «некий непрерывный ритм (perpetuum quemdam numerum)». Без добавления к этому непрерывному ритмическому движению мелодии флейт (tibia) нельзя и понять, где у «сочетания стоп (connexio pedum)» начало и конец. Таким (т. е. чисто ритмическим) способом можно соединить в «непрерывную цепь (continua connexione)» любое, сколь угодно большое число стоп (3:1:1).

Если ритм «продвигается вперед четко определенными стопами (pedibus certis provolvitur)», но при этом «не установлено, на какой стопе происходит завершение движения (nec statutum est in quoto pede finis aliquis emineat)», то метр «и четко определенными стопами бежит, и четко завершается (et certis pedibus currit, et certo terminatur modo)» (3:1:2). Сочетание стоп (pedum contextio) — общее свойство метра и ритма, однако в ритме это сочетание не имеет предела (infinita), а в метре — имеет (finita) (3:7:15) (противопоставление ритма и метра как «неограниченного» и «ограниченного» восходит, по крайней мере в латинской традиции, к Марку Теренцию Варрону, у которого встречается и другое понимание этого соотношения: ритм — materia, метр — regula, т. е. некий принцип упорядочения, алгоритм, равномерно членящий «материю» ритма — Pizzani, Milanese:1990. P. 47-48).

Метр как понятие более высокого уровня полностью вбирает в себя ритм, поскольку «всякий метр есть ритм, но не всякий ритм есть метр (omne metrum rhythmus, non omnis rhythmus etiam metrum est)» (3:1:2; возможно, Августин опирается здесь на суждение Аристотеля о том, что «метры — это частные случаи ритмов» — Поэтика, 1448b); в то же время метр обогащает идею ритма новым свойством — наличием «ясно выраженного завершения (insignem finem)» (3:1:2). Сходное с августиновским разграничение метра и ритма позднее проводит Исидор Севильский (→ в экскурсе Испанская поэти-

ка).

В том же духе решается вопрос о разнице метра и стиха, который оказывается высшим понятием в иерархии «ритм-метр-стих». С одной стороны, стих вбирает в себя и ритм, и метр: «всякий стих есть метр, но не всякий метр — стих. Таким образом, стих есть и ритм, и метр (*omnis versus etiam metrum sit, non omne metrum etiam versus. Ergo omnis versus est rhythmus et metrum*)» (3:2:4). С другой стороны, в стихе появляется нечто такое, чего не было в метре или простой совокупности метров. «Ритмы (*numerus*), которые обладают четким завершением (т. е. метры — А. М.), либо имеют в середине некое пропорциональное разделение, либо не имеют (*alia sunt in quibus non habetur ratio cuiusdam divisionis circa medium, alia in quibus sedulo habetur*); это различие следует закрепить терминологически (*haec differentia notanda vocabulis*). Тот вид ритма, где этой пропорции (*ratio*) нет, называется метром; тот же, где она имеется, — стихом (*versum*)» (5:1:1).

Таким образом, стих состоит «из двух частей, соединенных определенной мерой и соотношением (*duobus quasi membris constaret, certa mensura et ratione conjunctis*)» (3:2:4). «Без некоей гармонии двух частей, той или иной, не может быть стиха (*sine concinnitate quidem duorum membrorum, sive ista, sive alia alia, versus nullus est*)» (5:3:4). Стих вбирает в себя и ритм, и метр, обогащая их новым качеством — особой двухчастностью (ведь просто двухчастной может быть и стопа, и метр), при которой обе части стиха находятся в некоей гармонии, разрушаемой перестановкой частей. Этой особенностью стиха Августин объясняет его этимологию: по его мнению, слово «*versus*» изобретено от обратного (*a contrario*), представляя собой своего рода антифраз: «стих потому и зовется *versus*, что его нельзя перевернуть (*quia verti non potest, versus vocetur*)» (5:3:4).

Как и для стоп, Августин строит и для метров тотальную систему, охватывающую все возможные метры. Чтобы система была обозримой и замкнутой, ему и здесь приходится вводить ограничители. Наименьший метр состоит из двух стоп; наименьший стих — из двух метров (выполняющих роль частей стиха) и, соответственно, из восьми мор. Согласно все тому же принципу четверки, «наибольшее» не может превышать «наименьшее» больше чем в 4 раза, поэтому стих не может содержать более чем 32 моры. Наибольший метр не может превзойти по размеру наименьший стих и, следовательно, состоит не больше чем из 8 мор (3:9:21). После того как ограничитель установлен, Августин выявляет (не давая им названий и не приводя их списком) число возможных метров: их 571 (4:12:14).

Заключительная книга трактата дает своего рода общезстетическое и теологическое обрамление стиховедческой концепции Августина. В ее центре — главные для Августина понятия *numerus*, *numerositas*, которые во многих местах следует понимать как «согласованность», «гармония» (этим греческим словом Августин не пользуется, предпочитая слово *numerus*).

Сущность гармонии, по Августину, передается понятием равенства (*aequalitas*). В музыке (т. е. и собственно в музыке, и в поэзии) «доставляет удовольствие не что иное, как равенство (*nihil aliud quam aequalitas delectat*)» (6:10:25). Уже выше, в разделе о стихе, Августин пытался посредством арифметической софистики (в частности, спекулируя с понятием единицы, которая некоторым образом оказывается «равной» всем остальным числам) доказать, что две части стиха, содержащие неравное количество мор, все-таки находятся в гармоничном соотношении «равенства». Теперь он подытоживает: «Что доставляет нам удовольствие в чувственной гармонии (*in sensibili numerositate*)? Разве

не некое равенство (*parilitas*) и одинаково отмеренные интервалы (*aequaliter dimensa intervalla*)»? В той или иной стопе нам нравится именно то, что «одна ее часть соотносится с другой посредством равного деления (*aequali divisione*)» (6:10:26). Речь идет, одного, не об очевидном, лежащем на поверхности равенстве частей, которого в стихе на самом деле и нет. Вся суть августиновской диалектики равного и неравного состоит в том, что душа, сопоставляя внешне неравные элементы, все-таки устанавливает между ними отношение равенства: в результате «посредством скрытого рассмотрения чисел (*occultiore consideratione numerorum* — это напоминает уже лейбницевское определение музыки как тайного упражнения души в арифметике! — А. М.), которыми соединены неравные части стиха, эти неравные части обнаруживают силу равенства (*vim aequalitatis habere inveniuntur*)» (6:10:27). Установление этого равенства и приносит душе «удовольствие».

В заключении трактата Августин, рассматривая вопрос об источниках и видах числовой гармонии (*numerus*: она может находиться в звуке — *in sono*; в слухе — *in audiente*; в некоем действии души — *in quadam operatione animi*; в памяти — *in memoria*; в естественном суждении чувства — *in ipso naturali iudicio sentiendi*. 6:3:4), подробно останавливается на проблеме души (*animus*), воспринимающей гармонию, создавая тем самым своеобразную теорию, которую в современных категориях можно было бы назвать «психологией эстетического восприятия».

В основе психологических построений Августина лежит идея об активном характере чувственного восприятия. «Чувствовать — значит двигать тело в ответ на то движение, которое в нем совершается (*sentire movere sit corpus adversus illum motum qui in eo factus est*)» (6:5:15). Иначе говоря, чувствовать — значит не пассивно воспринимать воздействие внешней материи, но активно отвечать на это воздействие. Восприятие — это активная ответная реакция, субъект которой — душа: она не «претерпевает от тела (*non a corporibus pati*)», но «действует в теле (*agere haec animam in corporibus*)» (6:13:39).

Августин выделяет в конечном итоге шесть видов числовой гармонии, различаемых в зависимости от места «чисел» в структуре процесса восприятия: числа суждения (*iudiciales*); числа движения (*progressores*) — те, что возникают непосредственно в душе при ее спонтанном движении в теле; числа встречного движения (*occursores*) — те, что возникают при ответном движении души на воздействия, полученные телом извне; числа памяти (*recordabiles*) — сохраняемые памятью; звучащие числа (*sonantes*) — те, что существуют в реальности, как бы до восприятия их душой; наконец, чувственные числа (*sensuales*) — те, что приносят душе удовольствие (6:6:16; 6:9:24). Нетрудно заметить, что речь идет не столько о разных видах числовой гармонии; сколько о разных тонах и фазах восприятия одной и той же гармонии.

Так или иначе, но во всех видах гармонии (кроме, пожалуй, существующих вовне «звучащих чисел») главным ее моментом остается движение души (*animae motus*) (6:9:24), свободное по самой своей сути.

Особое значение Августин придает числам суждения: в них он видит своего рода бессознательную силу, которая управляет всем нашим поведением и удерживает нас от негармоничных, «неравных движений (*ab impraepius motibus refrenat et cohibet*)», будь то неравные шаги или неравные (неровные) движения челюстей при жевании и глотании. Числа суждения — та сила, которая «молчаливо руководствуется равенством (*quandam parilitatem tacite im-*

perat)» и в музыке и поэзии, и во всей нашей жизни (6:8:20).

Различая числа суждения и числа, приносящие удовольствие (ибо разные вещи — «наслаждаться чувством и оценивать разумом, delectari sensu, et aestimare ratione»). 6:9:23), Августин наделяет принцип наслаждения позитивным смыслом: «Наслаждение — как бы некий груз, привязанный к душе: он придает ей равновесие (Delectatio quippe quasi pondus est animae. Delectatio ergo ordinat animam). “Где соковище ваше, там будет и сердце ваше” (Мтф. 6:21): где наслаждение, там соковище; где сердце, там блаженство или несчастье. Но разве высшие вещи не те, в которых пребывает высшее, неколебимое, неизменное, вечное равенство (aequalitas)»? (6:11:29).

Подлинное «вечное равенство» дано, разумеется, лишь в Боге: «поэтика» Августина имеет теологическое обрамление, оставляющее музыке (и поэзии как ее части) роль лишь промежуточной ступени на пути к вечным ценностям. Уже в начале VI книги Августин заявляет, что занимается «грамматикой и поэзией» не потому, что избрал их мир в качестве конечного пункта обитания (non habitandi electione), но потому что через него пролегает путь к высшим ценностям (itinerandi necessitate) (6:1:1); позднее, в автобиографическом сочинении «Пересмотреть» («Retractationes») Августин напишет, что начал писать трактат о музыке «желая верным путем (passibus certis) от телесного достичь бестелесного (per corporalia ... ad incorporea)» (цит. по: Pizzani, Milanese:1990. P. 14).

В теологическом контексте искусство оказывается лишь моментом грехопадения, причем причиной этого грехопадения стала та самая изначально присущая душе активность, на которой основана вся вышеизложенная августинианская «психология восприятия»: «Желание действовать в ответ на страсти, возникающие в теле (amor agendi adversus succedentes passionis corporis), отвратило душу от созерцания вечного» (6:13:39). Августин подробно излагает, как каждый из видов «numerus» привел к тому или иному неправильному действию души (так, «числа памяти» спровоцировали душу на увлечения «фантазиями» — phantasiae atque phantasmata). Общий вывод содержит в себе еще один заключительный выпад в адрес идеи подражания: «Общая любовь к действию, которая отвращает от истинного, происходит из гордыни — греха, вследствие которого душа предпочла подражать Богу, а не служить ему (Generalis vero amor actionis, quae avertit a vero, a superbia proficiscitur, quo vitio Deum imitari, quam Deo servire anima maluit)» (6:13:40). Так миф о грехопадении оказывается некоторым образом включенным в «эстетику», которая, однако, намечает и путь к спасению: от познания порядка и гармонии в переходящих вешах душа может подняться к созерцанию высшей и вечной гармонии Бога.

Понимание поэзии как части музыки позднее развивает Кассиодор, так же, как и Августин, предельно широко трактуящую музыку. Повторяя августинское определение «Musica quippe est scientia bene modulandi» и понимая его фактически как «науку хорошо соизмерять», он дает следующее пояснение: «Музыка, таким образом, — это наука, разлитая по всем поступкам нашей жизни (disciplina per omnes actus vitae nostrae diffunditur)... так и мы, если последуем благому образу жизни, то всегда будем приобщены к этой науке; когда же грешим, то музыки не имеем (quod si nos bona conversatione tractemus, tali disciplinae probamur semper esse sociati; quando vero iniquitates gerimus, musicam non habemus)».

Далее Кассиодор одним из первых разрабатывает характерный топос чудес музыки, который станет распространенным элементом музыковедческих трактатов, а впоследствии попадет и в трактаты поэтологические (но уже

применительно к поэзии); не будем, впрочем, забывать, что для Кассиодора поэзия и музыка — нечто единое: «О лире Орфея и пении сирен умолчим как о сказочном (tanquam fabulosa taceamus); но что скажем о Давиде, который посредством науки наилучшей мелодии (disciplina saluberrimae modulationis) освободил Саула от нечистого духа, новым способом (novo modo), через слух (per auditum) принеся царю то здоровье, которое медики не могли доставить ему силой трав (1 Царств 16:23)? Об Асклепиаде — также медики, и ученейшем, по мнению большинства, — вспоминают, что он посредством гармонии вернул некоего сумасшедшего к своей природе (phreneticum quemdam per symphoniam naturae suae reddidisse memoratur). И многие другие чудеса эта наука произвела в человеческих болезнях...» («Наставления в науках божественных и светских». 551-562 гг. Lib II. Cap. 5. Col. 1208-1209, 1212).

Поэзия в отношении к реальности

На фоне Священного Писания как единственно истинного слова поэзия неминуемо представлялась некоей особой формой лжи. Подтверждение фиктивности, «измышленности» поэтического слова обнаружилось комментаторами в начальных строках «Искусства поэзии» Горация: в поэзии «vanae fingentur species» — «измышляются ложные обличья». Схолии к Горацию именно отсюда выводят определения поэзии: она — «искусство измышления (ars fingendi)» (каролингская «Венская схолия»), поэт обладает «правом лгать и измышлять (licentia mentiendi et fingendi)» («Схолии к Горацию». P. 424), «поэзия — ложь и вымысел, а поэт — создатель вымыслов (poetria, id est fictio uel figmentum, et poeta id est fictor)» (схолия к Горацию, XII в.; цит. по: Mehtonen:1996. P. 18). Такого рода определения появляются и в текстах иных жанров — например, в анонимном accessus ad auctores: «поэтами называются те, кто ложное описывает как истинное (illi dicuntur poete qui ea que falsa sunt ita proprie describunt sicut vera), например Вергилий, Овидий, Теренций» (Mehtonen:1996. P. 18).

При толковании подобных определений следует иметь в виду, что средневековые понятия fictio, figmentum нельзя прямолинейно отождествлять с неистинностью, ложью в современном смысле слова. Данные понятия в значительной степени относились не к поэтическому тексту как результату, но к процессу его создания, обозначая особый модус этого процесса: создавать fictio — значит говорить неким непрямым, извилистым, фигуративным путем; вместе с тем истоком такого непрямого и лживого говорения может быть истина.

Необходимость разграничить понятия fictio и mendacio — как обозначение допустимой и недопустимой форм лжи — ощутил уже Августин, который сформулировал их различие следующим образом: «Не всё, что мы измышляем, является ложью (non enim omne quod fingimus mendacium est); ложь возникает, когда измышляем нечто такое, что ничего не значит (sed quando id fingimus quod nihil significat, tunc est mendacium). Когда же наш вымысел (fictio) соотносится с некоторым значением (refertur ad aliquam significationem), он не ложь (mendacium), но некая фигура истины (figura veritatis)... Таким образом, вымысел, который соотносится с некоей истиной, — это фигура; тот же вымысел, который с истиной не соотносится, — ложь (fictio igitur quae ad aliquam veritatem refertur figura est, quae non refertur mendacium est)» («Вопросы Евангелий». 397-400 гг. Lib II. Cap. 51. Col. 1362).

Различие между вымыслом и ложью, таким образом, во многом зависит от intentio автора: если

он ставит целью своего измышленного повествования выражение истины, то мы имеем допустимое *factio*, если же его повествование «ничего не означает», как говорит Августин, то перед нами *mendacium*.

Получается, что речь поэта по модусу говорения представляет собой ложь, а по интенции — истину; поэт одновременно и лжет, и говорит правду. Этим объясняется, например, тот парадокс, что Лукан в средневековой поэтике с точки зрения своей словесной техники определялся как *poeta fingens*, а с точки зрения материала — как *historicus* (например, у Исидора Севильского: → выше, в разделе Трансформация античных риторических идей; также *Mehtonen: 1996. P. 19*). Уровень лжи в поэтическом тексте определялся как *fabula*, уровень правды — как *historia* или (если речь шла о философских истинах) *scientia*, *sapientia*. По отношению к истине эта ложь выступала как «покров» — *integumentum* (→ экскурс Многозначное толкование).

В разработке этого взаимодополняющего соотношения лжи и истины немаловажную роль сыграло рассуждение Макробия (нач. V в.) о *fabula* из *Комментария на «Сон Сципиона»*. Стремясь показать, какие именно *fabula* (т. е. вымыслы) можно использовать философам, Макробий создает многоуровневую классификацию фабул. Фабулы служат либо услаждению слуха (*conciliandae auribus voluptatis*), либо побуждению на благие дела (*adhortationis in bonam frugem*) — две горацианские функции поэзии (*utile — dulce*), таким образом, разводятся Макробием по двум видам фабул.

Первый вид фабул (к которым относятся комедии Менандра, роман Апулея и т. п.) философам не нужен. Второй же вид Макробий делит на два подвида: в первом подвиде фиктивны и предмет изображения (*argumentum*), и сюжет — последовательность, «порядок» событий (*per mendacia ipse relationis ordo contextitur*): таковы басни Эзопа. Во втором подвиде предмет изображения основан на истине (*fundatur veri soliditate*), «но сама эта истина излагается посредством измышленного и ложного (*per quaedam composita et ficta profertur*)». Этот второй подвид Макробий называет *paratio fabulosa*. Примером его могут служить «рассказы» Гомера и Гесиода. Наконец, и этот второй подвид Макробий делит на два типа, «ибо не один есть способ рассказывать истинное посредством вымысла (*non unus reperitur modus per figmentum vera referendi*)». В первом «ткань повествования составлена из безобразного, чудовищного и недостойного божеств (*contextio narrationis per turpia et indigna numinibus ac monstro similia componitur*)»; во втором — «понятие о священных вещах изложено под благочестивым покровом вымыслов, облаченное в достойные вещи и имена (*sacrarum rerum notio sub pio figmentorum velamine honestis et tecta rebus et vestita nominibus enuntiatur*)». Именно последний подвид (выделяемый уже на основе противопоставления низкого/безобразного и высокого/достойного) пригоден для изложения философских истин.

В этом тексте Макробий формулирует по крайней мере два различия, которые оказали существенное влияние на средневековую поэтику. Во-первых, он различает предмет изображения (*argumentum*) и собственно «ткань» повествования (*contextio narrationis*) — т. е. ту совокупность и последовательность конкретных образов, в которую предмет облечен. Во-вторых, Макробий проецирует на эту пару понятий оппозицию истинное/ложное и выясняет, что существует два типа повествования «посредством ложного» (т. е. при ложном *contextio narrationis*): «посредством ложного» можно рассказывать ложное (*de falso per falsum*), — но посредством ложного можно рассказывать и истинное.

Именно этот второй тип повествования, предназначенный Макробием для философов, станет в Средние Века мерилем подлинной поэзии, которая в глубине своей является философией, так как под покровом лжи скрывает философскую истину.

Однако свобода измышлять ложное имела вполне определенные пределы. Отправным пунктом для размышлений на эту тему нередко служило обращение Горация к поэту: «Либо следуй преданию, либо измышляй такое, что согласно с самим собой (*Aut famam sequere, aut sibi convenientia finge*)» (119). Анонимные глоссы на «Искусство поэзии» (XII в.) трактуют этот постулат следующим образом: если автор пишет «об услышанном» (*de auditis*), он должен «следовать преданию, т. е. мнению других людей (*alioium auctoritatem*)»; если автор пишет о том, чего он никогда не слышал (*de inauditis*), он должен писать «сообразно (*convenienter*), то есть так, чтобы в вымысле его не было противоречия (*non sit in figmento suo aliqua contrarietas*)» (Цит. по: *Mehtonen: 1996. P. 103*).

Поэтическая ложь, таким образом, должна была удовлетворять хотя бы одному из двух критериев: либо не противоречить сложившейся традиции, либо не противоречить самой себе. Таким образом, даже вполне фантастические предметы (те, которые в триаде *historia-argumentum-fabula* соответствовали последней; → ниже, раздел Схемы разделения словесности...) должны были обладать неким широко понимаемым правдоподобием (подразумевающим либо согласие с реальностью, либо согласие с традицией). Этот ход мысли ясно выражен в анонимном введении к Горацию (XII в.), где поэт сравнивается с художником:

«Он [Гораций] хорошо уподобил писателя художнику (*scriptori bene confert pictorem*). Художник должен раздражать природу вещей как она предстает в реальности или во мнении людей (*debet imitari naturam rerum vel in veritate vel ita ut est in opinione hominum*). Если он рисует кентавра, то хотя он никогда и не существовал (*qui quamvis nunquam fuit*), художник создает его наполювину человеком и наполювину конем, каков он в предании людей (*sicut habet fabulosa opinio hominum*), но не приставляет человеческую голову к шее осла или к груди льва или к другим частям, ибо такой комбинации не соответствует никакое общее человеческое представление (*cui compositioni nulla hominum opinio consentiat*). Так и поэт, хотя он и вводит фантастическое (*ficticia*), но не должен при этом отступать от общего представления» (Цит. по: *Mehtonen: 1996. P. 104-105*).

Авторитетным подтверждением такого понимания лжи служила и строка Горация «*ficta voluptatis causa sint proxima veris*» — «измышленное ради удовольствия да будет близким к истине» (338). Некоторые средневековые поэтики (в т. ч. «Документ о способе и искусстве сочинять и стихотворствовать» Джеффри Винсофского) в качестве примера этой «близости к истине» приводят овидиевскую историю о бросаемых Девкалионом и Пиррой камнях, превращающихся в людей. В этом и других подобных случаях, по мнению анонимного комментатора Горация, вымыслы «рассказываются правдоподобно (*veris similiter*), хотя они и ложны (*falsa*)». В то же время, замечает комментатор по поводу горацианского совета «не тащить малышей из прожорливых ламий» (340), не следует «возвращать к жизни ребенка, извлеченного из желудка наевшейся лямии» — «по мнению крестьян (*rusticorum*), ведьмы ламии «разрывают на части, пожирают, а потом возвращают к жизни ... спящих детей». Пример с ламиями служит образцом «неправдоподобного» вымысла (Цит. по: *Mehtonen: 1996. P. 132*).

Принципы интерпретации текста. Понятие автора

Практические предписания, касающиеся создания текстов, были в основном сосредоточены в трактатах по метрике, ритмике, artes dictaminis и собственно поэтике. Корпус такого рода трактатов кажется не слишком большим по сравнению с огромным количеством сочинений, посвященных толкованию текстов. Средневековые поэтологические представления были в значительной степени ориентированы герменевтически: если поэтика — учение об устройстве текста, то средневековым авторам знание об этом устройстве было в большей мере нужно для того, чтобы текст понимать, чем для того, чтобы его создавать, поскольку «главные тексты» культуры (прежде всего Священное Писание) считались уже созданными.

Отсюда — бурное развитие герменевтики, которая фактически представляла собой своего рода «поэтику уже написанного текста»: она анализировала структуру текста, но не давала нормативных предписаний о том, как текст надо создавать. Если создание текста рассматривалось как занятие узкоспециальное и «техническое» (отсюда — профессиональная ориентированность практических предписаний, разных для поэтов, клириков, тех или иных чиновников и т. п.), — то понимание текста, напротив, представлялось занятием всеобщим (неграмотных к тексту приобщали либо визуальные образы, понимаемые как тексты для неграмотных, — ибо, согласно определению Валафрида Страбона в трактате «О церковных предметах», «*pictura est quaedam litteratura illiterato*», «изображение есть некая буквенность для безбуквенного», — либо проповедь, нередко представлявшая собой толкование библейского текста), и к тому же занятием отнюдь не «техническим», но связанным с высшими духовными потребностями: понимание библейского текста было необходимой ступенью в деле спасения души.

Текст предполагал создателя: в нем искали волю, желание, намерения автора. Идея автора (*auctor*) занимала важное место в средневековой системе литературно-словесных понятий, отличаясь от современного нам представления об авторе прежде всего наличием особой оценочной коннотации: *auctor* — не всякий известный по имени сочинитель, но создатель значимого, авторитетного текста. Грамматика этимологически выводила термин *auctor* по крайней мере из трех слов (по средневековому обыкновению давать одному слову сразу несколько этимологий): от *agere* — делать; от *augere* — расти, умножаться; а также от греческого *authentēs* — повелитель, имеющий власть. *Auctor* — тот, кто делает, умножает и развивает (что соответствует средневековому представлению о сочинении как «расширении» и развитии темы), а также обладает «властью» авторитета — *auctoritas* (Minnis:1984. P. 10). Таким образом, средневековое понятие *auctor* было более узким, чем современное нам понятие «автор»: не всякий сочинитель достоин называться *auctor*. Не удивительно, что Гильом из Конша (1-я пол. XII в.), противопоставляя понятия автора и поэта, называя *auctores* лишь тех, кто трактует о реальных вещах — «об истории», а за сочинителями вымыслов оставляет название «поэт» («*Глоссы на Платона*»). P. 316).

Авторитетна та книга, которая имеет автора: книги неизвестного авторства рассматривались как апокрифические и обладали меньшей *auctoritas*. Распространенная практика ложных атрибуций новых текстов древним авторам служила способом повысить *auctoritas* книги. А Миннис в этой связи приводит историю сочинения Уолтера Мэпа «*Dissuasio Valerii ad Rufinum*», популярность которого уже при жизни автора заставляла современников сомневаться в том, что его мог написать еще живущий среди них человек. Мэп по это-

му поводу язвительно заметил: «Моя единственная вина в том, что я жив; однако я не намерен искупить ее своей смертью» («*De nugis curialium*»). Dist. IV. Cap. 5). Мэп считал, что его смерть заставит поверить в его авторство — однако этого не случилось: позднее Средневековье приписало сочинение Мэпа античному автору — Валерию Максиму (Minnis:1984. P. 11-12).

Основной, базовой формой деятельности в области словесности для Средневековья было «письмо», т. е. создание книги — манускрипта, творец которой мог сочетать в своей рукописи собственный и чужой материал. Разным соотношениям своего и чужого в манускрипте соответствовали разные формы «письма», причем авторство в собственном смысле слова является лишь одной из этих форм. Так, Св. БОНАВЕНТУРА (в комментариях к «Сентенциям» Петра Ломбардского) различает четыре типа создателя книги: 1) *scriptor* — тот, кто записывает только чужой материал и ничего в нем не меняет; 2) *compilator* — тот, кто записывает чужой материал, добавляя в него материал из других (но не своих) источников; 3) *commentator* — тот, кто записывает и свой, и чужой материал, но свой использует для объяснения чужого; 4) *auctor* — тот, кто записывает и свой, и чужой материал, но чужой использует для объяснения и подтверждения своего (Minnis:1984. P. 94). Свой собственный материал, как видим, используют лишь *commentator* и *auctor*, причем у первого «свое» занимает подчиненное положение по отношению к «чужому», а у второго «свое» довлеет над «чужим». Любопытно, что вариант работы исключительно со своим материалом, при полном отсутствии чужого, Бонавентурой вообще не рассматривается: такой случай, видимо, представляется ему просто невозможным.

Вышеописанные позиции «пишущего» могли осмысляться и как своеобразные роли-инстанции, которые порою чередовались и сосуществовали внутри одного текста. Это видно из рассуждения оксфордского ученого РИЧАРДА ФИЦРАЛЬФА по поводу авторства книги Бытия. Ричард склоняется к мысли, что ее автором был сам Моисей, однако тут же сталкивается с затруднением: в самом деле, если Моисей был ее *auctor*, то как он мог написать содержащиеся там ложные высказывания (например, обещания, которые змея-дьявол дает Еве). Чтобы разрешить эту проблему, Ричард различает три речевые функции: автор либо 1) *assertor* (тот, кто утверждает), либо 2) *editor vel compilator*, либо 3) и то и другое. В пассаже о змее Моисей выступает не как *assertor*, но как *editor* или *compilator* («*Summa in questionibus Armenorum*», ок. 1340-44. Цит. по: Minnis:1984. P. 100). В этом рассуждении проявляется характерное для Средневековья представление об авторе как ответственном и авторитетном носителе истины: автор не может утверждать что-либо ложное, но может в отдельных высказываниях спускаться на позицию компилятора, воссоздающего чужие слова.

Средневековая герменевтика была активно направлена на выявление авторской воли. Эта установка в полной мере проявилась уже в раннехристианской экзегетике. Характерно следующее программное высказывание ИЕРОНИМА, в котором он требует подчинения воли толкователя воле автора: «Я намеревался [в своем толковании — А. М.] не подводить Писание под мою волю (*non ad meam voluntatem Scripturas trahere*), но передавать волю писания, как я ее понимал (*sed id dicere, quod Scripturas velle intelligebam*). Долг толкователя — объяснить не то, что хочет он сам, но то, что думал автор, которого он толкует (*commentatoris officium est, non quid ipse velit, sed quid sentiat ille quem interpretatur, exponere*). Если же он говорит обратное, то он не толкователь, а скорее враг того, кого тщится

объяснять (*alioqui si contraria dixerit, non tam interpres erit, quam adversarius ejus, quem nititur explanare*). Всякий раз, когда окажется, что я не толкую Писание, а произвольно рассуждаю о своих чувствах (*libere de meo sensu loquor*), — пусть тогда всякий порицает меня...» (*Epistola 48. 17 // Patrologia Latina. Vol. 22. Col. 507*).

Примером такого раннехристианского толкования, направленного на выявление воли, замысла и чувств автора, может служить краткое изложение МАРИЕМ ВИКТОРИНОМ сути послания к Галатам: «Общий смысл (*summa*) этого послания таков: Галаты заблуждаются, когда к Евангельской вере во Христа присоединяют иудаизм, телесно соблюдая субботу, обрезания и прочие дела, почерпнутые ими из закона. Побужденный этими обстоятельствами (*his rebus motus*), Павел написал это послание, желая (*volens*) их исправить и отвлечь от иудаизма, дабы они служили вере во Христа... ибо деяниями закона никто не спасется. Чтобы опровергнуть то, к чему они примкнули, Павел хочет утвердить свое Евангелие. Чтобы придать авторитетности своему Евангелию, он выдвигает первопричины (*adhibet principia*), говоря, что он апостол не от людей и не через человека» («*In epistolam Pauli ad Galatas*», после 363. // *Patrologia Latina. Vol. 8. Col. 1146-1147*). Викторин в этом кратком, но поразительно емком пассаже выявляет общий смысл послания (*summa*); причину, побудившую автора его написать (*his rebus motus*); волю автора (*volens*); его цели и его доводы.

В жанре *accessus ad auctores* (введения в античных авторов, содержащего основные сведения о них) такие краткие изложения (*summa*) в значительной мере формализовались, превратившись в набор ответов на стандартные вопросы. Существовали по крайней мере три серии таких вопросов, несколько отличающиеся друг от друга и сложившиеся на основе разных традиций (см. *Brinkmann: 1980; Minnis: 1984; Medieval Literary Theory: 1988*). Первая серия — собственно «литературная», восходит к предисловию комментария Сервия на «Энеиду» Вергилия, где сформулирована следующая образом: «При объяснении авторов следует принимать во внимание: жизнь поэта (*proetae vita*), название труда (*titulus operis*), поэтические особенности (*qualitas carminis*), намерение писавшего (*scribentis intentio*), количество частей (*numerus librorum*), порядок частей (*ordo librorum*), объяснение (*explanatio*)». Средневековые авторы повторяют эту серию, порой снабжая ее дополнениями и уточнениями. Так, у БЕРНХАРДА УТРЕХТСКОГО (2-я пол. XI в., в комментариях к Эклоге Теодула) поэтические особенности (*qualitas carminis*) сводятся к роду метра (*quo metri genere*) и к модулю говорения (*qua dicendi lege*) (возможно, имеется в виду лицо, от которого ведется повествование, — в духе восходящего к Платону различия «родов» по лицу говорящего). «Порядок» частей у того же Бернхарда предполагает различие искусственного (*artificiosus*), естественного (*naturalis*) и смешанного (*commixtus*) порядка изложения (*Brinkmann: 1980. S. 6*).

Вторая серия вопросов — по происхождению риторическая (восходит к учению об «обстоятельствах дела», *circumstantiae*) — состояла из семи вопросов: *quis, quid, ubi, quibus auxiliis, cur, quomodo, quando* (кто, что, где, с чьей помощью, почему, каким образом, когда). Впервые ее сформулировал Марий Викторин в комментарии к трактату Цицерона «*O нахождении*». Эти вопросы, усвоенные средневековым, с каролингских времен применялись к поэзии (начиная с Ремигия из Оксерра — *Minnis: 1984. P. 224*). Каким образом серия могла применяться к словесному произведению, видно из разъяснения БЕРНХАРДА УТРЕХТСКОГО: «Кто — какого происхождения (*cuius condicionis*) автор, благородный или низкий, грек или латинянин (*sive nobilis*

sive ignobilis, seu graecus seu latinus); что — какого рода сюжет писал (*cuiusmodi materiam scribat*), историю или трагедию или комедию; где писал — в Риме или в другом месте...; **каким образом** — метрически или в прозе (*metrice an prosaice...*)» и т. д. (*Brinkmann: 1980. S. 7*). Краткая версия этой схемы сводилась к трем вопросам: о персоне, месте и времени (напр., в комментарии Григория Великого на книгу пророка Иезекииля — *Minnis: 1984. P. 17*).

Третья серия вопросов — «философская» по происхождению (восходит к античным комментариям на Аристотеля, воспринятым через посредничество Боэция). Типичный пример этой серии, состоящей обычно из четырех вопросов, находим у того же Бернхарда Утрехтского: *materia* — из чего состоит произведение (действующие лица, события); *intentio* — намерение автора, также его отношение к «материи» (Конрад из Хирсау определяет этот вопрос как «чувство души в отношении материи», «*affectus animi circus materiam*»), принадлежность к «разделу философии» (имеется в виду восходящее к Платону трехчастное деление философии на естественную, *naturalis* — физика; рациональную, *rationalis* — логика; моральную, *moralis* — этика); *utilitas* — «польза» произведения. Х. Бринкманн находит в этих четырех вопросах соответствие общеизвестным современным литературоведческим категориям: *intentio* соответствует категории автора; *materia* — содержания; принадлежность к роду философии — понятию жанра; наконец, категория *utilitas* предполагает идею «получателя (читателя)» (*Brinkmann: 1980. S. 8-9*). Серия иногда дополнялась вопросом о «*quo modo tractandi*» — «способе трактовки».

Последняя серия доминировала в XII в. и воспринималась как более «современная», во всяком случае, по сравнению с «устаревшей» первой.

А. Миннис выделяет еще один тип *accessus*, называя его «аристотелевским», т. к. он был основан на аристотелевском разграничении четырех причин и состоял, соответственно, из четырех пунктов: 1) достаточная причина (*causa efficiens*) — в ее роли выступал собственно автор; 2) материальная причина (*causa materialis*) — литературный материал, послуживший для автора источником (*materia libri*); 3) формальная причина (*causa formalis*) — модель, которой следовал автор (различались *forma tractandi* — метод автора, процедуры, которые он применял при обработке материала; и *forma tractatus* — структура произведения); 4) финальная причина (*causa finalis*) — цель, преследуемая автором, а в конечном итоге — та польза, которую может принести произведение в деле спасения души. В начале XIII в. эта серия вопросов широко практиковалась в преподавательской практике Парижского университета на факультете свободных искусств (*Minnis: 1984. P. 28-29*).

Приведем несколько примеров того, как, собственно, *accessus* отвечал на вышеприведенные вопросы. КОНРАД ИЗ ХИРСАУ определяет *intentio* Вергилия в «Буколиках» так: «Автор намеревался (*intendit auctor*) в этом произведении описать нравы пастушеской жизни, ее характер (*qualitas*), серьезные занятия и игры; показать различие частной жизни в городе и деревне (*privati ruris et urbis differentiam*), подтвердить свою преданность Цезарю и покровительство с его стороны, которым пользуется автор...» («*Диалог об авторах*», ок. 1150. P. 120-121).

Согласно *accessus* к Овидию (из сборника *accessus* конца XII — начала XIII вв., манускрипт из Тегернзе), *materia* «Героид» Овидия — «герои и замужние женщины»; *intentio* — «обличить мужчин и женщин, которые преданы глупой и незаконной любви»; относятся они к этике. Другой *accessus* к тому же тексту Овидия более развернут и допус-

кает наличие в нем разных интенций, в зависимости от интерпретации (любопытный пример, демонстрирующий становление представления о многозначности художественного текста): интенция Овидия — либо «показать три типа любви: глупую, нецеломудренную и безумную» (первую демонстрирует Филлис, которая вешается, не дождаввшись возвращения возлюбленного; вторую — Елена, покидающая мужа; третью — Канака, любящая брата); либо «показать, как за некоторыми женщинами можно ухаживать посредством писем», либо «показать, как непорочная жизнь может быть полезной нам». *Intentio* «Искусства поэзии» Горация — «дать некоторые наставления в помощь тем, кто создает поэзию, так чтобы каждый поэт знал, чего ему придерживаться и чего избегать»; принадлежит оно к этике, «ибо показывает, какое поведение подобае поэту», или же скорее к логике, «потому что ведет нас к владению правильным и элегантным стилем и к привычке читать авторов, которые могут послужить нам образцами» (Цит. по: *Medieval Literary Theory*: 1988. P. 20-23, 33).

При интерпретации библейских текстов в качестве опорных пунктов также нередко использовались (в том или ином наборе) вышеуказанные категории: интерпретаторы вопрошали об авторе, его интенции, материи, смысле названия, порядке частей, *modo tractandi* (т. е. как бы жанре) и т. п. Вопрос об авторе отдельных библейских книг таил особую трудность, т. к. комментаторам приходилось сохранять некий баланс между идеей богодухновенности Священного Писания и представлением о наличии конкретного автора у каждой из его книг. Образцом в этом вопросе служит Григорий Великий, который, рассматривая в «Моралиях» вопрос об авторе книги Иова, приходит к выводу, что им был скорее всего сам Иов (ибо кто мог лучше описать столь тяжкие духовные борения, нежели сам их главный герой?), однако тут же сравнивает смертного автора с пером, которым водил Святой Дух (*Minnis*: 1984. P. 37).

Средневековые экзегеты были, однако, далеки от того, чтобы понимать метафору автора как пера Святого Духа буквально: предполагалось скорее некое сотрудничество между Божественным и человеческим *auctores*, при том что высшая *auctoritas* отводилась, без сомнения, первому. Отсюда — своеобразная теория коллективного авторства Священных книг, которая, в терминах аристотелевского учения о достаточной причине, формулировалась как двойная причина (*duplex causa efficiens*), тройная (*triplex*) причина (Святой Дух, Божественная благодать и собственно евангелист как «соавторы» Евангелия от Луки, согласно св. Бонавентуре) и даже четверная (*quadruplex*) причина (Бог, Христос, ангел и евангелист Иоанн как «соавторы» Апокалипсиса у парижского доминиканца Николая Горрана и кембриджского доминиканца Джона Рассела, XIII в., — *Minnis*: 1984. P. 80-81).

Покажем средневековую систему интерпретации в действии на примере толкования «Песни песней» неизвестного автора, видимо, XI-XII вв. (в издании Миня этот текст приписан Ансельму Лаонскому, но, по утверждению Г. Рейнхардта, автора статьи об Ансельме в «*Lexikon des Mittelalters*», ему не принадлежит).

Интерпретатор начинает с вопроса об авторе, на который дает следующий ответ: автор был «трехименным» (*trinomius fuit*), под каждым из трех своих имен он написал по книге (имеются в виду соответственно Притчи Соломона, Екклесиаст и Песнь Песней) и «смыслом имени различил намерения книг (*eorum intentionem ipsorum nominum interpretatione distinxit*)». Как автор первой книги он назвался «*Idida*» — *dilectus* (любезный, любимый), ибо в ней он увещевает любовно и нежно (*affectuose et dulciter*), «как отец сына». Второе его имя — Когелет, по-гречески Екклесиаст,

по-латыни *concionator* — т. е. тот, кто «в собраниях, в советах выступает публичным оратором (*publicus orator est*), при открытии истины никого не боясь и никому не лстя». Наконец, третье имя — Соломон, «умиротворяющий», т. к. убеждает в данной книге, что «презрев земное, мы можем достичь вечной славы».

Итак, каждой из трех книг «трехименного» автора соответствует определенная интенция (вопрос о ней — второй, к которому обращается неизвестный толкователь), как бы зашифрованная в имени. «Нежный» (*dilectus*) автор Притчей «просто (*simpliciter*) показывает, как мы можем правильно воспользоваться земным, что относится к активной жизни». Екклесиаст «провозгласил, что все земное нужно презирать»; эта книга представляет собой ступень от активной к созерцательной жизни (*gradus ab activa ad contemplativam*). Наконец, в Песне Песней «миротворец» Соломон «учит любви к Богу уже после того, как земной мир отвергнут»; поэтому данная книга относится к «созерцательной жизни». Автор Притч — этик (*ethicus*), ибо он трактует о нравах; автор Екклесиаста — физик (*physicus*), ибо он трактует природу вещей (*tractans naturam rerum*); автор Песни Песней — «теолог (*theologus*), рассуждающий о божественном». Песнь Песней, таким образом, занимает высшую ступень в триаде книг «трехименного» автора.

Далее комментатор переходит к вопросу о *materia*, которую понимает как то, что мы назвали бы «системой персонажей»: «супруг и супруга, друзья супруга, подруги супруга». Супруг — Бог; супруга — Церковь; друзья супруга — «святые ангелы и наилучшие люди, такие как апостолы», которые советуют Церкви сохранять верность одному Богу; подруги супруга — «непрочные в вере (*teneri in fide*), которые не умеют в полной мере любить Супруга». После этого вновь определяются конечная цель и замысел книги (*finis et intentio*): «принудить слушателей любить Бога (*ut compellat audientes ad dilectionem Dei*)».

Наконец, толкователь переходит к вопросу о жанре (о том, «как» написана книга). Вывод его таков: «Автор пишет как комедиограф (*scribit autem hic auctor ut comicus*), поскольку он ничего не говорит от себя, но вводит говорящих персонажей». Далее толкователь разбирает весь текст Песни Песней, как драму, по голосам (*vox*), обнаруживая в ней, помимо «голосов» супруга (Христос) и супруги (Церковь), их друзей и подруг, многообразия их голосов: голоса «современников Христа» (они говорят Христу: «Влеку меня, мы побегим за тобою». 1:3), «голос тех, которые приглашают других искать с ними Христа» («Мой возлюбленный пошел в сад свой, в цветники ароматные». 6:2), «голос йзумленных иудеев, которые видят, как процветает Церковь среди народов» («Кто эта, блистающая, как заря, прекрасная, как луна, светлая, как солнце, грозная, как полки со знаменами?». 6:10), «голос церкви иудейской, предпочитающей свое совершенство» («Я — стена, и сосцы у меня, как башни...». 8:10) («*Толкования Песни песней*». Col. 1188-1228).

Имея, видимо, крайне смутные знания о реальной драме, толкователь представляет ее интериоризированно, как диалог-сцепление голосов, представляющих не столько реальных персонажей, сколько некие инстанции души, знаки душевных состояний: в его трактовке Песнь Песней оказывается диалогом веры и неверия, правоты и заблуждения, уничтожения и гордыни и т. п.; весь этот диалог легко представить как процесс в душе одного человека. Идея драмы, сколь ни фантастичной была такая ее трактовка, в итоге оказывалась весьма продуктивной поэтологической моделью, поскольку позволяла обнаруживать в тексте своеобразную «полифонию» голосов-смыслов (не будем забывать, что именно период XI-XII вв. был ознаменован первым рас-

цветом полифонии в музыке).

Стремление к ясному и однозначному пониманию авторской интенции, проявившееся как в толковании светских текстов (в жанре *accessus*), так и в кратких изложениях (*summa*) текстов сакральных (в вышеприведенном примере из Мариа Викторина), наталкивалось, однако, на существенные трудности, когда речь шла о согласовании смыслов Священного Писания, а также о понимании его «темных» мест. Здесь экзегетика была вынуждена пойти по пути многосмысленного толкования (→ соответствующий экскурс), в принципе исключая возможность сведения смысла текста к единой однозначной «интенции». АВГУСТИН, рассматривая проблему понимания в трактате «*О христианском учении*» (396, заверш. в 426), одновременно и находит оправдание темноты и несогласованности сакральных высказываний, и выдает своего рода индульгенцию тем, кто не способен их «правильно» понять. Ясные и темные места в Библии, по его мнению, гармонично уравновешивают друг друга, образуя такую, как мы сейчас бы сказали, «коммуникативную структуру», которая максимально привлекательна для читателя: ясные места удовлетворяют его стремление познать, а темные — удерживают его от скуки. «Святой дух великолепно и целесообразно соразмерил Священные Писания: местами более ясными он пошел навстречу желанию, более же темными он разогнал скуку (*magnifice igitur et salubriter Spiritus sanctus ita Scripturas sanctas modificavit, ut locis apertioribus fami occurreret, obscurioribus autem fastidia detergeret*). Кроме того, «в этих темных местах нет ничего такого, что в другом месте не было бы сказано наипростейшим образом (*nihil enim fere de illis obscuritatibus eruitur, quod non planissime dictum alibi reperitur*)» (Lib. II. Cap. 6. Col. 39).

В том же трактате Августин выдвигает совершенно особый критерий «понимания», который полностью противоречит вышеупомянутому принципу понимания как постижения авторской воли. Оказывается, что правильно понимает тот, кто своим пониманием воспитывает в себе христианские добродетели, — при этом не так уж важно, угадал ли он, что на самом деле «думал писавший»: «Всякий, кто считает, что понимает Священное Писание или какую-либо ее часть, но этим пониманием не воздвигает двойную любовь к Богу и ближнему, — еще ничего не понимает. Тот же, кто выводит из них такое суждение, которое способствует воздвижению любви, но не передает, что думал писавший, не так уж опасно заблуждается и не совсем лжет (*non perniciose fallitur, nec omnino mentitur*)» (Lib. II. Cap. 36. Col. 34).

С этими соображениями связана и августианская апология многосмысленного толкования: «Когда из одних и тех же слов Писания извлекается не один смысл, но два или несколько, к тому же если неизвестно, что имел в виду писавший, то нет ничего опасного в том, что истинность того или иного из этих смыслов может быть показана на основе других мест Священного Писания. Тот, кто исследует Божественные высказывания, должен либо понимать их [буквально], либо извлекать из этих слов иной смысл, который не противоречит истинной вере, на основе свидетельства из какого-либо иного места Божественных высказываний. Ведь и сам автор, возможно, видел в словах, которые мы хотим понять, этот же самый смысл; и уж конечно же Дух Божий, без сомнения, предвидел, чтобы этот смысл пришел на ум читателю или слушателю, и даже сделал так, чтобы он пришел на ум, потому что смысл этот основан на истине. Ибо могут ли Божественные высказывания полнее и изобильнее обеспечить свою божественность, чем когда одни и те же слова понимаются разными способами (*eadem*

verba pluribus intelligantur modis), и эти понимания подтверждаются не менее божественными свидетельствами?» (Lib. III. Cap. 27. Col. 80).

Схемы разделения словесности. Определения отдельных жанров

Средневековая поэтика не имела единой главенствующей схемы первичного разделения словесности (каковой в Новейшее время стала триада родов — лирика-драма-эпос); в ней фактически сосуществовали несколько таких схем. Воспринята была восходящая к античности система трех родов (*genera*), сформулированная ДИОМЕДОМ (IV в.) и отличающаяся от привычной нам: первый род — «активный или подражательный», в нем «герои действуют сами, без реплик поэта»; 2) «повествовательный», в котором «поэт говорит сам, без реплик иных персон»; 3) «общий или смешанный», в котором поэт говорит сам и вводит другие говорящие персонажи («*Искусство грамматики*». S. 482. 13-25: *De poetatibus*). БЕДА ДОСТОПОЧТЕННЫЙ (нач. VIII в.) не только воспроизводит эту схему (при этом к драматическому роду у него относятся и эклоги), но и пытается перенести ее на христианскую словесность. Так, к драматическому роду относится «Песнь песней», «где чередуется голос Христа и Церкви (*vox alternans Christi et Ecclesiae*)», к нарративному — Притчи Соломоновы и Екклесиаст; к смешанному — «история блаженного Иова» («*Искусство метрики*». Col. 173-174).

В роли схемы первичного разделения словесности выступало и разделение по типам поэтов: оно, в частности, появляется у ИСИДОРА СЕВИЛЬСКОГО и следующего за ним ХРАБАНА МАВРА (IX в.), у которого поэты делятся на лириков (*lyrici*), трагиков (*tragic*), комиков (*comici*), поэтов-теологов (*poetae theologi*). С лириками связывается мотив «разнообразия песен (*varietas carminum*)»; комики «описывают деяния частных людей (*privatorum hominum praedicant acta*)», трагики — «государства и истории царей (*respublicas et regum historias*)», поэты-теологи «создают песни о борах (*diis carmina faciebant*)». Далее, впрочем, Храбан излагает ту же систему трех родов, что и Беда, приводя на них те же библейские примеры («*О мире*», сер. IX в. Lib. XV. Cap. 2: *De poetis*. Col. 419-420). Разделение по типам поэтов могло опираться на ту или иную классификацию наук: так, неизвестный автор вышеупомянутого комментария на Песню Песней различает поэтов — этика, трактующего о нравах; физика, трактующего природу вещей; и теолога, трактующего о божественных предметах.

Чрезвычайно влиятельной была схема, в основу которой были положены критерии истинности, правдоподобия и лжи. Она была заимствована из двух античных риторических трактатов: «О нахождении» Цицерона и анонимной «Риторике к Гереннию» (в Средневековье оба этих трактата приписывали Цицерону). Данная схема различала три типа повествования: *historia* — реальное событие, произошедшее в прошлом (*gesta res, sed ab aetatis nostrae memoria remota*); *argumentum* — «измышленное событие, которое, однако, могло произойти (*ficta res quae tamen fieri potuit*)»; *fabula* — повествование, «которое не содержит ни истинных (*veras*), ни правдоподобных (*veri similes res*) событий» («*О нахождении*». 1:19:27; «*Риторика к Гереннию*». 1:12). Триада исходит из отношения предмета повествования («вещи» — *res*) к реальности. Предмет может быть истинным (*gestae res*), правдоподобным (*veri similes res*), измышленным (*fictae res*); при этом истинный предмет всегда правдоподобен, а измышленный предмет может быть и правдоподобным, и неправдоподобным. Данные три качества предмета, с учетом ограничений

на их сочетаемость, и дают три типа повествований по их отношению к реальности: *historia* истинна и правдоподобна; *argumentum* фиктивен, но правдоподобен; *fabula* фиктивна и неправдоподобна.

Схема воспроизводится многочисленными средневековыми авторами, причем в процессе ее осмысления происходит постепенная переориентация с риторики на литературные тексты. МАРЦИАН КАПЕЛЛА (IV или V вв.) в качестве примера *argumentum* приводит комедию, а *fabula* — миф о превращении Дафны в дерево (возможно, имея в виду его литературную версию — например, у Овидия). Примером *historia* у него служит Ливий; при этом выделяется еще четвертый род повествования (*genus narrationum*) — деловые и юридические утверждения (*negotialis vel iudicialis assertio*), куда, собственно, отходит весь судебно-риторический дискурс («О бракосочетании Филологии и Меркурия». 5.550. P. 193). Неизвестный комментатор Марциана в XII в. (возможно, Бернард Сильвестрис) уже воспринимает три типа повествования как несомненную принадлежность поэзии, помещая их после определения поэтического искусства: «Поэзия — это наука, заключающая в метр речь торжественную и украшенную (*Poesis vero est scientia claudens in metro orationem gravem et illustrem*). Речь же, которая так заключает, [делится], согласно Туллию, на фабулу, историю, аргумент (*Oratio vero, quam sic claudit, <dividitur> secundum Tullium in fabulam, historiam, argumentum*)» («Комментарий на Марциана Капеллу». 3.971. P. 80).

Доминик Гундисалин, также рассматривая трехчастную схему как принадлежность поэзии, превращает ее в двуступенную иерархию: «Материя этого искусства [поэзии] бывает двух видов: вещи бывшие в реальности и вещи измышленные (*aut res gesta aut res ficta*). Повествование о вещах бывших в реальности — это история. Вещи же измышленные — либо те, что могут быть на самом деле и называются аргумент, как евангельские притчи, либо те, что быть не могут и называются фабула. Фабула получила название от *fando* [говорить], ибо состоит в одном говорении (*quia in solo fatu consistit*)» («О делении философии», ок. 1150. P. 54-55). То же противопоставление первого повествовательного рода двум другим находим у Гильома из Конша, однако он вообще выводит первый род за пределы поэзии, противопоставляя понятия «автора» и «поэта»: «Те, кто трактуют об истории, называются авторами (*auctores*), те же, кто трактуют аргумент и фабулу — поэты» («Глоссы на Платона». P. 316).

Historia, таким образом, иногда противопоставляется аргументу и фабуле как непоэтическое поэтическому. Однако разрабатывалась и другая группировка понятий: *fabula* противопоставлялась другим родам как особая «поэтическая» речь. Доминик Гундисалин, связывая с *historia* собственно историю, а с *argumentum* — евангельские притчи, фактически переносит на *fabula* весь комплекс представлений, который связывается с собственно «художественной литературой». Фабулы «изобретаются поэтами (*a poetis ficte sunt*)», они бывают двух видов (здесь Доминик отчасти следует за Макробием): одни — «для услаждения (*causa delectandi*)», другие — «для образования (*causa edificandi*): так топор *utile* — *dulce* разворачивается у средневекового автора в классификацию видов литературы. Фабулы первого рода — «те, которые говорит народ (*quas dicit vulgus*) и которые сочинил Теренций». Фабулы же второго рода делятся на две разновидности: первые трактуют о природе вещей (*ad naturam rerum*), вторые — о нравах людей (*ad mores hominum*). Пример фабулы *ad naturam rerum* — хромота Вулкана, демонстрирующая природную особенность огня, который «никогда не

бывает прямым (*numquam rectus est ignis*)»; пример фабулы *ad mores hominum* — образ фантастического зверя (химеры) с головой льва, туловищем козы и задней частью дракона, который символизирует три возраста человека: «ибо первый, юность, бешен как лев (*ferox ut leo*), средний, зрелость, приятен как коза (*iocundissima ut capra*), ибо она обладает наиострейшим зрением; третий, старость, — согбенный под ударами дракон (*casibus inflexis est draco*)» («О делении философии», ок. 1150. P. 54-55).

В целом *historia* чаще все же включалась в область поэзии, хотя дальнейшее ее разделение на конкретные жанры выглядит порой с современной точки зрения крайне странным, трудно объяснимым. Так, Иоанн де Гарландия, а также Джеффри Винсофский причисляют к *historia* следующие жанры: георгика, лирика, эпиталама, эпод, эпикадий (похоронная песня), гимн, инвектива, сатира, эпитафия, трагедия, апофеоз, буколика, элегия (*Mehtonen:1996. P. 35*). При этом к *fabula* у них отнесен один лишь аполог, а к *argumentum* — одна лишь комедия: основной массив поэзии представлен, таким образом, «историей».

В научной литературе предлагались различные объяснения этой странности. Так, согласно И. Беренс, поэтологи относят к *historia* тексты классических авторов, которые сами по себе принадлежат историческому прошлому (*Behrens:1940*). Л. Мехтонен обращает внимание на описание *historia* у ИОАННА ДЕ ГАРЛАНДИИ, которое звучит так: *historia* — «это деяния, отдаленные от памяти наших дней. Тот, кто обращается к ней, предпосылает, чтобы избежать ошибки, вступление, обращение, изложение; он также использует ту риторическую фигуру, которая называется *transicio*, — эта фигура, посредством которой душа слушателя, благодаря предпосланному повествованию, воспринимает будущее (*est res gesta ab etatis nostre memoria remota; hanc si quis tractaverit, ut vitet vicium, premitat propositionem, invocationem, narrationem; et utatur illo colore rethorico qui dicitur Transicio, et est color per quem animus auditoris per premissam narrationem percipit futura*)» («Парижская поэтика». 5.314-331. P. 100). Таким образом, конститутивные признаки *historia* как модуса повествования у Иоанна де Гарландии — не только приуроченность описываемых событий к прошлому, но и использование фигуры *transicio* (позволяющая читателю/слушателю воспринимать рассказ о прошлом как предвосхищение будущего), а также особая, трехчастная структура повествования, состоящего из вступления, обращения и собственно повествования. Все это позволяет Л. Мехтонену предположить, что для Иоанна де Гарландии определяющим моментом *historia* служит «не только временная дистанция, отделяющая изображаемые *res* от настоящего, но и структура нарративной формы» (*Mehtonen:1996. P. 76*). Всякое произведение, в котором имеется *invocatio*, *propositio* и *narratio*, — даже и такое, в котором «историчность» изображаемых событий не выражена, — может быть классифицировано как *historia*. Именно это позволяет Иоанну включить в область *historia* большой набор внешне разнородных жанров.

До какой степени наличие этих трех частей повествования могло считаться конститутивным для *historia*, показывает анонимный *accessus* к «Посланиям» Овидия, автор которого парадоксальным образом доказывает, что текст Овидия принадлежит к драматическому роду: «Он использует драматический род, потому что и не призывает, и ничего не излагает предварительно... (*Iste dramaticon utitur propter quod neque invocat neque proponit...*)» (*Mehtonen:1996. P. 77*). Логика столь странного решения проста: *historia* принадлежит к повествовательному роду (в котором говорит автор), однако важный признак *historia* —

наличие в ней *invocatio*, *propositio* и *narratio*; если в тексте нет этих частей, то он не относится к *historia*, а следовательно, не относится и к повествовательному роду. Если Овидий и не «призывает», и не «излагает предварительно», то он не «историк», а «драматик».

Теория отдельных литературных жанров (особенно драматических) в значительной степени была предопределена той информацией, которую средневековые авторы могли почерпнуть у позднеантичных грамматиков. Так, стандартный набор сведений о трагедии и комедии содержится в «*De fabula*» грамматика IV в. Эвантия (текст приписывался также Донату). Согласно этому тексту, Гомер, «обильный источник всей поэзии», дал первые образцы комедии и трагедии и установил законы жанров. «Мы знаем, что он написал Илиаду в форме трагедии, а Одиссею — в форме комедии». Далее Эвантий сообщает, что в комедии герои принадлежат к среднему сословию, претерпеваемые ими опасности невелики, конец действия счастливый; в трагедии все наоборот — героями являются великие люди, страх весьма силен, конец ужасен. В комедии начало тревожно, конец же спокоен; в трагедии порядок обратный. В трагедии изображается род жизни, которого следует избегать, в то время как в комедии, напротив, показана такая жизнь, к которой следует стремиться. Наконец, в комедии сюжет всегда вымышлен, а в трагедии он часто следует исторической правде (*Medieval literary criticism: 1974*. P. 41-45).

Донат («О комедии» — «*De comoedia*») дополняет этот набор сведений якобы Цицероновским определением комедии как «подражания жизни, зеркала обычаев и образа истины (*imitatio vitae, speculum consuetudinis, imago veritatis*)» (это определение, отсутствующее в сохранившихся текстах Цицерона, в Средневековье было хорошо известно). Метафору зеркала Донат поясняет: «когда мы смотрим в зеркало, мы видим истинные черты благодаря отражению. Точно так же, читая комедию, мы легко открываем образ жизни и обычаи» (*Medieval literary criticism: 1974*. P. 46).

Как претворяются эти сведения в поэтике средневековья видно, в частности, из «*Парижской поэтики*» Иоанна де Гарландии. Комедия у него — «веселая песнь (*carmen iocosum*)», которая «начинается с печали и заканчивается в радости (*incipiens a tristicia et terminans in gaudium*)»; трагедия — «песнь, написанная высоким стилем, начинающаяся с веселья и заканчивающаяся в печали (*carmen gravi stilo compositum, incipiens a gaudio et terminans in luctum*)». Типичны и даваемые Гарландией этимологические справки: комедия — от «*comos*» (что означает *villa*, деревня) и «*odos*» — «пение» (т. е. деревенское пение); трагедия — «козлиная песнь», т. е. неприятная (*fetidus*), «или же потому, что трагические поэты получали в награду козла». По поводу комедии Гарландия распространяется несколько подробнее, перечисляя ее «пять действующих лиц»: муж, его жена, любовник (*adulter*), его слуга (*minister*) или порицатель (*castigator*), кормилица (*nutrix*) любовницы или слуга мужа (4.470-484. P. 80-83).

Средневековье усвоило и чисто тематическую, не принимающую во внимание собственно драматическую форму, трактовку жанров комедии и трагедии (с той лишь разницей, что если Эвантий видел комедию в Одиссее, то средневековый автор находит ее в Песни песней), и разграничение комедии и трагедии по линии фиктивного-исторического. Понимание драматической природы античной трагедии постепенно утрачивается, к каролингской эпохе вытесняясь совершенно фантастической трактовкой структуры драмы. Так «*Венская схолия*» к «Искусству поэзии» Горация (возможно, возникшая в кругу Алкуина)

трактует пятиактное строение драмы следующим образом: «Первый акт — для стариков, второй — для юношества, третий — для матрон, четвертый — для слуг и служанок, пятый — для сводников и проституток». Хор представляется автору группой слушателей, наслаждающихся декламацией (1.195). Пятиактность так же странно трактуется и у Иоанна де Гарландии, который пытается связать ее с пятью персонажами комедии («*Парижская поэтика*». 4.465. P. 80).

Определения отдельных жанров, весьма скудные, бытуют по средневековым текстам в виде повторяемых разными авторами топосов. К их числу можно отнести различие сатиры и трагедии (нередко относимых к разряду *historia*): поэзия «посредством сатиры искореняет пороки и наслаждает добродетели; посредством трагедии [учит] терпению бед и презрению к судьбе (*per satiram vicia eliminat et virtutes inserit; per tragediam tolerantiam laborum et fortune contemptum*)» («*Введение в теологию*». P. 72). «Тот вид истории, который называется сатирой, весь состоит в борьбе с пороками и превознесении добродетелей (*in pugnandis viciis et extollendis virtutibus*); трагедия же — для того, чтобы терпеливо переносить невзгоды (*ad tolerantiam laborum*)». Трагедия «примером Улисса подвигает нас к презрению судьбы (*contemptum fortunae*), показывая, как тот, кто только что процветал, вдруг оказался низвергнутым» («*Комментарий на Марциана Капеллу*». 3.979-985. P. 81). Трагедия, таким образом, определяется не на основе формальных структурных признаков, но скорее с точки зрения «проблематики» (воспитание презрения к судьбе на примерах переменчивости судьбы): примером трагедии служит гомеровский эпос (что, по-видимому, следует из упоминания об Улиссе), и этим отчасти объясняется, почему трагедия отнесена (у Иоанна де Гарландии) к повествовательному роду.

Определение трагедии как совокупности примеров, демонстрирующих изменчивость фортуны и учащих тем самым ее презирать, дает и Гильом из Конша, вводя в него столь любимый Средневековьем мотив весов: трагедия «показывает примеры, которыми можно взвесить (*perpendere*) изменчивость судьбы (*mutabilitatem Fortunae*)» (гlossы на «Утешение философией» Бозция; Цит. по: *Mehtonen: 1996*. P. 85-86). Отметим, что источником трагедийной ситуации у средневековых авторов служит не аристотелевская «ошибка» (*amartia*) («*Поэтика*». 1452b), но судьба-фортуна; эта замена, без сомнения, происходит под влиянием Бозция, который во второй книге «Утешения Философией», рассуждая об изменчивости и злой игре Фортуны, дает и собственное определение трагедии: «Что иное оплакивают трагедии, если не разрушение счастливых царств под неразборчивым ударом фортуны? (*nisi indiscreto ictu fortunam felicia regna vertentem?*)» (II:2).

Иоанн де Гарландия, не связывавший трагедию с драматической формой (единственным римским поэтом-трагиком он считал Овидия, возможно, имея в виду утраченную «Медю»; собственный пример трагедии он пишет гекзаметром, без всяких диалогов), приводит курьезный сюжет, в котором видит образец трагического. В некоем замке осаждены 60 солдат, при которых имеются две прачки; каждая из них стирает одежду и оказывает сексуальные услуги (*suplevit vices lavandi et coeundi*) своей половине солдат. Одна из прачек влюбляется в солдата не из своей половины; видя соперницу спящей с ним, она убивает его обоих, а затем, чтобы скрыть свое преступление, открывает ворота замка и выпускает врагов, которые уничтожают всех его защитников. Среди убитых оказывается брат влюбленной прачки: «она и его не пощадила, дабы скрыть убитых ею среди убитых врагами» («*Парижская поэтика*». 7.1-

25. Р. 136). Этот сюжет, по мнению Гарландии, соответствует сущности трагедии, которая должна повествовать о вещах «позорных и преступных (*pubibunda et scelerata*)». Вместе с тем, его пример разительно контрастирует с будущей классицистической теорией трагедии, требовавшей, чтобы ее персонажами были лица высших сословий (что восходит к словам Аристотеля о трагедии как подражании «лучшим людям, нежели нынешние», — 1448а).

Если трагедия чаще всего относится к роду *historia*, то комедию обычно причисляют к *argumentum* (например, Иоанн де Гарландия). Как и трагедия, комедия определяется по содержательным признакам: ей соответствует *jocosa materia*, которую следует излагать «легкими и всем понятными словами (*levibus et communibus*)» (Джеффри Винсофский. «Документ о способе и искусстве сочинять и стихотворствовать». Нач. XIII в.? П:3:164 Р. 317). Вовсе не предполагается связь комедии с драматической формой. Иоанн де Гарландия в качестве примера комедии приводит анекдот о «злом духе», который обитал в источнике и отвечал на вопросы проходящих. На вопрос крестьянина «сколько у меня детей?» демон отвечает: «двое»; крестьянин, привыкший считать, что детей у него четверо, пытается уличить демона во лжи, но тот открывает ему, что отец двух детей — деревенский священник («Парижская поэтика». 4.422-431. Р. 79). Признаки комедии в данном случае — мотив адюльтера, сниженный стиль, а также тема соотношения истины и лжи, которая становится одним из признаков комедии именно потому, что этот жанр принадлежит к роду *argumentum*, представляющему собой не что иное, как правдоподобную ложь (*Mehtonen:1996*. Р. 109).

Наиболее типичным жанровым примером рода *fabula* у средневековых поэтологов выступает аполог, понимаемый как аллегория, служащая для воспитания нравов; в качестве примера аполога обычно приводилась история о деревенской и городской мыши из сатиры Горация (2:6): апологи (*apologi*) — «это аллегорические вымыслы (*allegoricae fabulae*), которые берут начало в уподоблении животным и другим вещам и служат для наставления нравов (*quae ex animalibus vel ceteris rebus per similitudinem sumuntur ad instructionem morum*)» (Тьерри Шарпский. «Комментарий на “О нахождении” Цицерона». 1.17.25. Р. 117).

У Конрада из Хирсау появляется определение лирики как «стихотворной формы, в которой описываются пирушки и сопутствующие им развлечения» (Цит. по: *Medieval literary theory:1988*. Р. 44).

Учение о замысле и о порядке изложения

Созданию словесного произведения должно предшествовать построение его умозрительного образа. Этот мотив подробно развит у Джеффри Винсофского, который учит поэта: «Будь мудр и составь свое творение целиком в душе; пусть оно сначала будет в душе, и лишь потом — на языке (*Opus totum prudens in pectoris arcem / Contrahe, sitque prius in rectore quam sit in ore*)». Поэт должен уподобиться строителю, который, задумав строить дом, не бросается сразу действовать «торопливой рукой», но создает сначала «на сердце внутренний план (*intrinseca linea cordis*)». «Рука сердца (*manus cordis*)» должна действовать раньше, нежели «телесная рука»; «прообраз» произведения должен предпосылаться его материальному воплощению («*est prius archetypus quam sensibilis*») («Новая поэтика». между 1208 и 1214. 58-59, 44-48. Gallo. Р. 16). Отсюда — значимость для средневековой поэтики идеи порядка (*ordo*) как некоего плана, проекта, прообраза, создание которого предвзает процесс собственно письма.

Средневековое поэтологическое учение о порядке (*ordo*) восходит к античному риторическому учению о расположении (*dispositio*). Систематика типов изложения предмета определялась усвоенными от античности различными естественного и искусственного расположения. Согласно «Риторике к Гереннию», существует два вида (*genera*) расположения: «один основан на принципах искусства (*ab institutione artis profectum*), другой соответствует обстоятельствам (*ad casum temporis accommodatum*)» (3:16). У ФОРТУНАТА появляются сами термины — *ordo naturalis* и *ordo artificialis* («*Ars rhetorica*». III). В сознании средневековых поэтологов риторическое разграничение двух типов расположения наложило на рассуждение ГОРАЦИЯ (в «Искусстве поэзии». 42-44) о порядке (*ordo*), в котором Гораций призывает поэта к разборчивости: он должен знать, что сказать сейчас, что отложить на более позднее время («*ut jam nunc dicat, jam nunc debentia dici / pleraque differat et praesens in tempus omittat*»); в выборе слов поэт тоже должен проявить осмотрительность — «одно любить, другое презирать (*hoc amet, hoc spernat*)» (45-46).

Горацианский призыв «любить одно и презирать другое», хотя и относящийся уже к выбору слов, а не к выбору порядка изложения событий, был воспринят как доктрина о превосходстве искусственного порядка над естественным. Примером использования искусственного порядка служила «Энеида» Вергилия. Такое понимание в полной мере развито уже в каролингской «Венской школе» к Горацию: «Всякий, кто намеревается создать хорошее поэтическое произведение (*bonum capmen*) и иметь в нем ясный порядок (*lucidum habere ordinem*), должен любить искусственный порядок и презирать естественный (*amet artificialem ordinem et spernat naturalem*). Всякий порядок — либо естественный либо искусственный. Естественный порядок — когда о событии (*rem*) рассказывают в том порядке, в каком оно произошло (*ordine quo gesta est*); искусственный порядок — когда начинают не с начала события, но с середины». Так поступает Вергилий, когда «предвосхищает то, что следует сказать в будущем, а то, что надо сказать сейчас, откладывает до более позднего времени (*quaedam in futuro dicenda anticipat et quaedam in praesenti dicenda in posterum differt*)». Та же концепция излагается Бернхардом Утрехтским (в комментарии на «Эклогу Теодула» выделяющим, помимо естественного и искусственного, еще и «смешанный» порядок), Конрадом из Хирсау (в «Диалоге об авторах»), Гуго Сен-Викторским (в «Наставительном учении», III:9).

Поэтики XII-XIII вв. варьируют это различие, порой несколько его усложняя. Предполагалось, что ко всякому содержанию, всякому предмету (*materia*) применима трехчастная схема «начало — середина — конец (*principium, medium, finis*)» (Иоанн де Гарландия. «Парижская поэтика». 3.1. Р. 52); однако о начале событий можно было рассказать в конце или в середине повествования; о середине событий — в начале или конце, и т. д.: так открывалась возможность для любимого занятия средневековых теоретиков — перебора комбинаций.

Джеффри Винсофский, отдавая искусственному порядку решительное предпочтение, мотивирует свой выбор тем, что искусственный порядок позволяет произведению разрастись как дереву (вспоминается излюбленный средневековый визуальный мотив древа — в частности, древа Иисусова): «Первый порядок бесплоден (*sterilis*), ветвь же вторая плодотворна, и из чудесного начала ветвь разрастается в ветви (*mita succrescit origine ramus in ramos*), единое — во множественное, одно — в восемь» («Новая поэтика». 101-104. Gallo. Р. 18). Здесь проявляется чисто средневековое пристрастие к амплификации и разного рода «умножениям»

(multiplicatio); появление же числа «восемь» объясняется тем, что Джеффри, вдобавок к различению естественного и искусственного порядков, выделяет в пределах последнего 8 разновидностей, по различию в начале изложения. Эти 8 разновидностей таковы: произведение начинается с начала событий — 1) посредством proverbium (некой сентенции общего характера) или 2) exemplum (цитаты или упоминания о некоем знаменитом деянии); с середины событий — 3) с изложения самого события, без proverbium или exemplum, 4) с proverbium, 5) с exemplum; с конца событий — 6) без proverbium или exemplum, 7) с proverbium, 8) с exemplum. Естественное же начало — «когда речь начинается там, где и само событие (quando sermo inde incipit unde res geri incipit)», — Джеффри находит «грубым и неученым (agreste vel vulgare)» («Документ о способе и искусстве сочинять и стихотворствовать»). I:1.2. P. 265).

Иоанн де Гарландия усовершенствует эту теорию деятий видом искусственного начала, при котором основному повествованию предпосылается пролог или краткое изложение содержания — propositio, invocatio или causa historie («Парижская поэтика». 3.90. P. 56).

В искусственном порядке проявляется сила искусства, которой Джеффри Винсофский посвящает несколько панегирических строк: искусство (ars) «играет (ludit) как некий маг-обманщик (praestigiatrix) и делает так, что последнее становится первым, будущее — настоящим, окольное — прямым (transversa directa), далекое — близким, простое — благородным (rustica urbana), старое — новым, общественное — личным (publica privata), черное — белым, низменное — дорогим (vilis cara)» («Новая поэтика». 121-125. Gallo. P. 20). Этот пассаж, выходящий за рамки проблемы порядка, не лишен двусмысленности: сравнение искусства с магом, который «играет» (едва ли не первая игровая теория искусства!) вещами, превращая их в противоположность, в рамках средневеково-христианской системы ценностей можно понять скорее в негативном, нежели в панегирическом смысле.

Учение о расширении и сокращении

В риториках XII-XIII вв. (у Джеффри Винсофского, Эверарда Немецкого, Иоанна де Гарландия) сложилось представление о словесном творчестве как развитии, расширении некоего смыслового ядра — темы, материи. Для обозначения этого процесса был использован античный риторический термин amplificatio (иногда dilatatio), которому было придано новое, чрезвычайно важное значение: в сущности, amplificatio оказывалась «главной задачей писателя» (Faral: 1924. P. 61). Характерно, что Конард из Хирсау само слово «автор (auctor)» производит от глагола «augendo (умножая)», «кибо своим пером он умножает деяния или высказывания мужей былых времен» («Диалог об авторах». Цит. по: *Medieval literary theory*: 1988. P. 43). Процесс, обратный amplificatio, назывался abreviatio.

1. Amplificatio

Расширение достигалось посредством определенных приемов, часть которых восходила к фигурам античной риторики. Наиболее типичными были следующие приемы:

1. Expolitio, interpretatio. Э. Фараль возводит первый способ к античным риторическим фигурам expolitio и interpretatio, смысл которых состоит в том, что одна и та же мысль выражается подряд несколько раз, но разными словами. В средневековой теории expolitio/interpretatio трактуется шире, чем риторическая фигура, — как один из способов развития, «расширения» темы. Джеффри Винсофский в «Документе о способе и искусстве сочинять и стихотвор-

ствовать» говорит, что interpretatio «делает материю пространнее (diffusioem)» и «приводит к обилию слов (verborum ducit opulentiam)» (II:2:29. P. 277); в «Новой поэтике» он описывает эту процедуру (не обозначая ее терминологически) следующим образом: «Когда мысль — одна, то пусть она будет не в одном одеянии, но меняет наряды и надевает разные плащи (sententia cum sit / unica, non uno veniat contenta paratu, / sed variet vestes et mutatoria sumat)»: «в различных формах одно и то же пусть кажется разным; пусть будет разнообразным и при этом все же одним и тем же (multiplice forma / dissimuletur idem; varius sis et tamen idem)» (220-224. Faral. 204). Сходное описание процессу дает (также не прибегая к его терминологическому определению) ЭВЕРАРД НЕМЕЦКИЙ: «кодеваю вещь в разные слова (vestio rem verbis variis): ход (tenor) слов не один и тот же, а смысл — тот же» («Лабиринт», XIII в. 309-310. P. 347).

Как видим, средневековые теоретики видели в амплификации, достигаемой средствами expolitio/interpretatio, не просто нанизывание синонимичных перифраз, но некое напращенное взаимодействие-соотношение между постоянством и неизменностью «мысли» и изменчивостью ее выражения; их завораживал парадокс, состоящий в том, что мысль в ее переменчивых одеждах — одновременно и та же самая, и все-таки не та: «одно и то же» распалось на разное — dissimuletur idem.

2. Перифраза. Риторическая фигура перифразы (в латинской терминологии нередко обозначаемая как circumlocutio, circuitio) также попадает в число средств амплификации. Джеффри Винсофский, описывая circuitio (понимаемое, в духе Квинтилиана, как некое «кружение» мысли), не скрывает, что его основная цель — увеличить объем произведения: «Чтобы творение стало длиннее, на называяй вещи по именам, но используя другие слова; не открываяй вещь напрямик, но намекаяй на нее знаками. Не нужно, чтобы речь сразу проникала в вещь: кружи вокруг вещи длинными окольными путями... (Longius ut sit opus, ne ponas nomina rerum: / pone notas alias; nec plane detege, sed rem / innue per notulas; nec sermo perambulet in re, / sed rem circuiens longis ambagibus ambi...)» («Новая поэтика». 229-232. Faral. P. 204). Та же метафора «прогулки вокруг вещи» (вместо быстрого проникновения в ее суть) — в «Документе...» Джеффри: circumlocutio возникает, когда «как бы прогуливаемся по кругу (quasi in circuitu ambulamus)»; так делает Вергилий в начале «Энеиды», когда пишет «пою оружие и мужа» и т. д., вместо того чтобы просто сказать: «Описываю Энея (describo Eneam)» («Документ о способе и искусстве сочинять и стихотворствовать»). II:2:11. P. 273).

3. Сравнение. Сравнение (collatio) как средство амплификации, согласно Джеффри Винсофскому, может быть двух типов: 1) Открытое (quae fit aperte), которое заявляет о себе определенными знаками (signa) — словами «больше, меньше, равно (magis, minus, aequae)». 2) Скрытое (quae fit in occulto) — т. е. такое, в котором нет формальных языковых признаков сравнения. Описывая второй тип (но не приводя примеров), Джеффри, по обыкновению, предается игре парадоксов: «Вещь [с которой что-то сравнивается] взята из другого места, но кажется, что она отсюда; вещь находится вовне (foris), не там, где сравнивается, — и в то же время кажется, что она внутри (intus apparet), где ее на самом деле нет. Так она колеблется [между] внутри и снаружи, здесь и там, дальность и близость; удалена и приближена (Sumpta tamen res est aliunde, sed esse videtur / inde; foris res est, nec ibi comparet; et intus / apparet, sed ibi non est; sic fluctuat intus / et foris, hic et ibi, procul et prope: distat et astat)». Дальше выясняется, что посредством такой «тонкой связи (subtilis junctura) связанные вещи сочетаются

и связываются так, как будто они и не связаны (*sic coeunt et sic se contingunt, quasi non sint contiguae*), — они так соединены, как будто их соединила не рука искусства, но рука природы (*sic continuae quasi non manus artis / junxerit, immo manus naturae*)).

Введение здесь мотива природы не следует понимать как признание того, что второй способ сравнения более естественен и «безыскусен» — ведь далее Джеффри говорит, что «этот способ имеет больше искусства (*plus habet artis / hic modus*), и его употребление гораздо возвышеннее (*longe sollemnior*)» («Новая поэтика». 244-264. Faral. P. 204-205). Природа ассоциируется не с естественностью в современном понимании, но с высшей творческой способностью: природа как творец и мастер выше искусства; именно в этом смысле второй способ сравнения, описанный Джеффри как тонкий и чудесный (*mirifice*), кажется созданным самой природой как высшим мастером.

4. Апостроф. Эту фигуру речевого «отворачивания», при которой оратор оставляет предмет и обращается к некоему адресату, Джеффри Винсофский также откровенно подчиняет цели расширения текста: апостроф, понимаемый просто как обращение, позволяет излагать пространнее (*latius ut curras*), дольше задержаться на предмете (*qua rem detineas*) («Новая поэтика». 264-265. Faral. P. 205). На этой фигуре Джеффри останавливается чрезвычайно подробно, приводя примеры апострофа — обращения-увещевания к тому, кто чрезмерно предается радости; к тому, «кого раздувает хвастливое самодовольство» (с советами вроде «если ты больше всех прочих, то почитай себя наименьшим», и т. п. — 292-300); к малодушному, с советом научиться скрывать свой страх, и др.

5. Просопопея. В соответствии с античными риторическими учениями, эта фигура понимается как приписывание «речи некой вещи, лишенной разума» (ЭВЕРАРД НЕМЕЦКИЙ. «Лабиринт». 321-322. P. 347-348). Превращая просопопею в способ амплификации, средневековые теоретики ничего не меняют в понимании ее сути. Джеффри Винсофский приводит, наряду с античными, новый пример: обширный монолог Святого Креста («Новая поэтика». 469-507. Faral. 209-210).

6. Digressio. Отступление (*digressio*), как и вышеупомянутые приемы, «расширяет и украшает предмет (*ampliat et decorat materiam*)» (Джеффри Винсофский. «Документ о способе и искусстве сочинять и стихотворствовать». II:2:17). Джеффри различает два типа отступления. В первом случае «отступаем в пределах предмета к другим его частям (*digredimur in materia ad aliam partem materiae*)»; для этого «оставляем ближайшую часть предмета и переходим к той, которая за ней следует. Например, когда следует сказать: «Актеон был утомлен охотой и пришел отдохнуть к приятному источнику», после того как было сказано о том, что он утомлен, и перед тем как сказать, что он пришел к источнику, нужно отступить (*digrediendum est*) к источнику, чтобы описать его приятность (*amoenitas*), и затем уже сказать, что он пришел сюда отдохнуть». Во втором случае «мы отступаем от предмета к чему-то другому, находящемуся вне предмета (*digredimus a materia ad aliud extra materiam*)» («Документ о способе и искусстве сочинять и стихотворствовать». II:2:17-21).

ЭВЕРАРД НЕМЕЦКИЙ отмечает, что *digressio* должно быть незаметным: «Покидаю предмет; когда же возвращаюсь в него, то делаю это так, как будто его и не покидал (*Desero materiam, quandoque relabor in illam / sic, ut non videretur deseruisse tamen*)» («Лабиринт». 325-326); в качестве примера такого *digressio* Эверард приводит описание у Лукана Антея, «сжатого пальцами Геркулеса».

7. Описание. Описание (*descriptio*), «исполненное слов (*praegnans verbis*)», — также один из способов «расширить произведение (*ut dilatet opus*)» (Джеффри Винсофский. «Новая поэтика». 554-555. Faral. P. 214). Джеффри по этому поводу дает небольшую, основанную на игре слов апологию обширности как залога красоты: описание, «если будет обширно, то будет и прекрасно (*cum sit lata, sit ipsa laeta*)»; «благодаря одной и той же форме оно будет и великолепно, и пространно (*pari forma speciosa sit et spatiosa*)». Далее следует многое объясняющее сравнение описания с пищей: краткость, «если она хочет быть пищей и полным отдохновением ума (*si cibus esse velit et plena refectio mentis*)», не должна быть чрезмерной; «разнообразные примеры да будут снабжены новыми фигурами, чтобы глаз и слух находили простор в различных вещах (*sint variata novis exempla secuta figuris, / rebus ut in variis oculus spatietur et auris*)» (*Ibid.* 555-561).

В соответствии с установками античной риторики описание трактуется как средство хвалы или хулы. Именно так понимает его МАТЬЕ ВАНДОМСКИЙ: «большая часть описаний» служит «для хвалы (*praesonium*)», «немногие же» — «для хулы (*ad vituperium*)» («Искусство стихосложения». Ок. 1175. I:59). Э. Фараль видит в этой теоретической установке объяснение того факта, что «во всей средневековой литературе описание лишь крайне редко рисует персонажей и предметы объективно, поскольку оно почти всегда связано с аффективной интенцией, осциллирующей между хвалой и критикой» (*Faral: 1924. P. 76*).

Наиболее разработанный тип *descriptio* — описание людей, в котором «следует перцептировать и качество (*proprietas*) лиц, и многообразие (*diversitas*) качеств» (МАТЬЕ ВАНДОМСКИЙ. «Искусство стихосложения». I:41. P. 119). В целом воссоздание «качества» лица состоит в его характеристике по признакам (общим местам изобретения), перечисленным ЦИЦЕРОНОМ в трактате «О нахождении» (I:34-35): имя, природа (т. е. пол, происхождение, свойства тела и души и т. п.), образ жизни, привычки и др. Число этих признаков разнилось; один из самых больших списков дает в IX в. РАДБЕРТ в «Житии Адальхарда». Желая описать то, что он обозначает греческим словом *charaktērismos*, Радберт пишет: «У ораторов характер (*qualitas*) совершенного мужа рассматривается с учетом имени (*nominis*), родины (*patria*), происхождения (*genere*), достоинства (*dignitate*), судьбы (*fortuna*), телесных качеств (*corpore*), образования (*institutione*), нравов (*moribus*), образа жизни и хорошо ли ведет свои привычные домашние дела (*victu, si rem bene administret, qua consuetudine domestica teneatur*), душевных пристрастий (*affectione mentis*), искусства (*arte*), положения (*conditione*), привычек (*habitu*), лица и походки (*vultu incessuque*), речи (*oratione*), настроения (*affectu*)» (*Patrologia Latina. Vol. 120. Col. 1536*).

МАТЬЕ ВАНДОМСКИЙ, близко придерживаясь Цицерона, дает список из 11 признаков: имя (*nomen*), природа (*natura*); имеются в виду пол, национальность, врожденные телесные и душевные свойства), круг общения (*convictus*), судьба (*fortuna*), привычки (*habitus*), любимые занятия (*studium*), чувства (*affectio*), намерения (*consilium*), обстоятельства (*casus*), деяния (*facta*), речи (*orationes*) («Искусство стихосложения». I:77. P. 136).

Описания лиц Матье делит на два типа (*duplex potest esse descriptio*): «внешнее (*superficialis*) и внутреннее (*intrinseca*); внешнее — когда описывается изящество членов или человек в его внешнем облике (*homo exterior*), внутреннее — когда для хвалы или хвалы (*ad laudem vel ad vituperium*) называются свойства внутреннего человека, такие как разум, вера, терпение, честность, несправедливость, гордыня, похоть и прочие эпитеты внут-

ренного человека (*epitheta interioris hominis*)» («Искусство стихосложения». I:74. P. 135).

Данная система характеристики, при всей ее разработанности, вовсе не ставила своей целью создание индивидуализированных описаний: скорее она должна была предоставить в распоряжение писателя наборы признаков, соответствующие определенным типам людей. Так, МАТЬЕ ВАНДОМСКИЙ дает подробные рекомендации о том, как должны описываться люди разных сословий и профессий. В «церковном пастыре» должна подчеркиваться стойкость веры (*fidei constantia*), справедливость же, напротив, подчеркивать не надо (*justitia siquidem debet restringi*), «чтобы церковный пастырь строгой справедливостью не перешел во властителя (*ne ex rigore justitiae pastor ecclesiasticus in tyrannidem videatur emigrare*)»: ведь «строгость справедливости» — признак властителя. Матье также полагает, что внешность женщины нужно описывать подробнее, чем внешность мужчины, ссылаясь здесь на Овидия: «внешностью мужей следует пренебрегать» (*Ars amatoria*. I:509) («Искусство стихосложения». I:65-67. P. 133-134).

Теория описания предметов и мест разработана гораздо меньше, чем описания людей: Матье приводит лишь пример описания времен года (с эпитетами, соответствующими каждому времени), а также пример *descriptio loci* — описание сада как типичного *locus amoenus* («Искусство стихосложения». I:107, 108, 111).

2. Abreviatio

Abreviatio понималась как избегание всех возможных средств расширения текста, как изложение предмета в чистом, «неукрашенном» виде: если *amplificatio* украшает (опат), то *abreviatio* делает обратное — *exornat* (в специфическом смысле этого глагола) (Джеффри Винсофский. «Документ о способе и искусстве сочинять и стихотворствовать». II:2:35. P. 278). Теория сокращения была разработана гораздо меньше, чем обратная ей теория расширения, по той простой причине, что средневековая словесность к краткости в целом совсем не стремилась. Джеффри Винсофский отмечает, что при *abreviatio* «следует избегать всего того, что создает пространство (*prolixitatem inducant*), т. е. описаний, перифраз и т. п.»; «говорить нужно лишь то, в чем состоит сила предмета (*vis materiae*) и без чего его понимание было бы невозможно» («Документ о способе и искусстве сочинять и стихотворствовать». II:2:30. P. 277).

Среди приемов сокращения подробнее всего описан *эмфасис* (*emphasis*), имеющий две разновидности: 1) «когда называем вещь одним лишь ее собственным именем, не называя свойств вещи» (Сципион разрушил Карфаген своей мудростью, мы же просто говорим, что Сципион разрушил Карфаген); 2) «когда, говоря о вещи, называем ее свойство» («Медея — само злодейство», вместо «Медея совершила столько злодеяний, что в ней не осталось ничего кроме злодейства») (*Ibid.* II:2:32-34. P. 277-278).

Учение об украшении.

Эстетические идеалы разногласия и многокрасочности.

Произведение как конгломерат «разного»

Опираясь на античные определения фигур и тропов и заимствуя (с расширениями и дополнениями) их номенклатуру из античных же трактатов (Цицерона, «Риторика к Гереннию»), средневековая поэтика в то же время внесла в учение об украшении свои нюансы, обусловленные характерными для эпохи общезстетическими установками. В целом украшение рассматривается теперь не как средство достижения риторических целей, но как самоценный

«эстетический» эффект; в его описании появляются моменты, которые не акцентировались античными авторами.

Среди таких моментов — подчеркивание эффекта соединения противоположных, диссонирующих начал — той *concordia discors*, которую античные теоретики рассматривали скорее как негативное качество, «порок» произведения (Гораций в «Искусстве поэзии» использует выражение *symphonia discors*, 369, для сравнения нестройной музыки и плохой поэзии) и которая в Средние века получает позитивную эстетическую оценку. Так, ЭВЕРАРД НЕМЕЦКИЙ описывает процесс украшения, в частности, следующим образом: «Соединяю слова, которые извне кажутся враждующими (разногласными), но которые изнутри связаны согласием без всякой ссоры (*voces jungo, sibi quae discordare videntur / extra, quas intus pax sine lite ligat*)»; тут же приводятся примеры таких парадоксальных, разногласно-согласных соединений: отдыхает в труде (*labore quiescit*), жизнь грязна и чиста (*est vita sordida munda*) («Лабиринт», XIII в. 349-351).

Джеффри Винсофский развивает этот мотив подробнее. Украшенная речь представляется ему неким соединением легкого и серьезного — причем эти два начала, сочетаясь, образуют согласие несогласного — *concors discordia*, как выражается Джеффри (→ об этой формуле экскурс *Concordia discors*): «Этот род речи (превосходный — *egregie*: имеется в виду украшенная речь — А. М.) и серьезный, и легкий одновременно (*modus iste loquendi / est gravis estque levis*)... Так смешиваются противоположности, но они при этом заключают мир и остаются друзьями (*sic se contraria miscent, / sed pacem spondent hostesque morantur amici*). Здесь необходимо некое правильное соотношение (*temperies quaedam*). Легкое слово (*leve verbum*) не должно быть ничтожным и грубым (*vile vel illepidum*): от серьезного пусть оно возьмет красоту и ценность (*trahat a gravitate leporem et pretium*). Серьезность (*gravitas*) да не будет напыщенной или темной (*turgida vel opaca*): легкость придаст ей света и уменьшит надутость (*praestat ei levitas lucem reprimitque tumorem*)... Так говори, так сочетай серьезное и легкое, чтобы одно не вытесняло (*detrahat*) другое, но чтобы оба начала соединялись и наслаждались одним и тем же местом пребывания (*sed sibi convenient et sede fruuntur eadem*), а согласное разногласие утихомиривало свой спор (*pacificetque suam concors discordia litem*)» («Новая поэтика». 833-843. Faral. P. 223).

Мотив позитивно оцениваемого разногласия слов возникает у Джеффри и при обсуждении метафоры. Картина (*pictura*) приобретает наилучшее украшение (*color*), «когда имя конфликтует с глаголом (*movet litem cum verbo nomen*), и внешне они друг друга ненавидят (*oderunt sese facietenus*), в то время как внутри смысла (*sententia*) царят любовь и согласие» («Новая поэтика». 877-880. Gallo. P. 60; тут же приводимый пример такой в высшей степени рекомендуемой метафоры: «молчание кричит»).

Другой характерный момент «эстетического» обоснования украшения связан с положительной оценкой возникающего при украшении эффекта новизны: украшение в целом воспринимается как некое обновление речи. «Новизна слова мне отрадна (*est verbi novitas mihi dulcis*)», — заявляет ЭВЕРАРД НЕМЕЦКИЙ («Лабиринт». 345. P. 348). Джеффри Винсофский высказывается на эту тему обстоятельнее, развивая метафору слова как одежды мысли. «Если мысль (*sententia*) достойная, то ей надо и воздать по достоинству. Пусть не опозорит ее недостойное слово (*ignobile verbum*) и пусть ... богатой мысли будут возданы почести богатым словом (*dives honoretur sententia divite verbo*). Матроне не пристало краснеть в бедном рубище. Дабы вещь облачилась в дорогое одеяние (*ut res ergo sibi*

pretiosum sumat amictum), то, если какое из слов устарело, будь умельцем, обнови старое (si vetus est verbum, sis physicus et veteranum redde novum). Не позволяй слову всегда оставаться на его собственном месте (in proprio residere loco): такое домоводство (residentia) позорно для самого слова (dedecus est ipsi verbo). Пусть оно лучше избегает собственного места и странствует по иным краям. Любезное себе обиталище оно найдет в ином месте (sedemque placentem fundet in alterius fundo): там оно станет новым гостем, приятным своей новизной (sit ibi novus hospes et placeat novitate sua)» («Новая поэтика». 751-763. Faral. P. 220-221).

Джеффри, несомненно, следует античному учению о тропе как слове, перенесенном с собственного места на не-собственное; такое перенесение трактуется Джеффри как способ обновления слова, приведения его в соответствии с «достоинством» мысли. При этом «перенесенному» слову отдается несомненное предпочтение перед словом простым, остающимся на своем месте, что не может не напомнить о предпочтении, отдаваемом средневековыми авторами искусственному порядку перед естественным. Старые риторические приемы получают здесь чисто «эстетическую» мотивацию, связанную с общей средневековой установкой на достижение в произведении максимальной разнородности, многокрасочности, сплетения различного и взаимоисключающего — т. е., фактически, на наибольшее удаление от «неукрашенной» простоты.

Представление о произведении как гетерогенном конгломерате «разного» нашло отчетливое выражение в ряде текстов XII-XIII в. Так, оно проявилось у Алана Лилльского: «Поэты иногда соединяют исторические события с вымышленными забавами посредством некоей изящной выделки, чтобы из согласного соединения различного получилась более изящная картина повествования (Poetae tamen aliquando historiales eventus jocolationibus fabulosis quadam eleganti fictura confoederant, ut ex diversorum competenti conjunctura, ipsius narrationis elegantior pictura resultet)» («О плаче природы», 2-я пол. XII в. Col. 451). Произведение — «соединение разного (diversorum conjunctura)»; понятие conjunctura (восходящее, видимо, к используемому Горацием в «Искусстве поэзии» понятию junctura) становится поэтологическим термином: его, как показывает Д. У. Робертсон (Robertson: 1980. P. 65), использует Кретьен де Труа в своем знаменитом определении романа как «une molt bele conjointure (весьма прекрасного соединения)» («Эрек и Энида». 14). Развитие того же представления в плоскости идеи многокрасочности находим 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)» («Наставительное поучение», 1-я пол. XII в. Lib. III. Cap. 4. Col. 768-769).

Джеффри Винсофский придает этому комплексу представлений динамизм: поэт не просто соединяет, но постоянно меняет, переставляет, «вращает» (идеалом творческого сознания здесь выступает подвижный ум, mens agilis), — творчество предстает некоей неустанной комбинаторной игрой с материалом, в ходе которой он раскрывает свои свойства и качества. «Я требую от своего ума, чтобы он не задерживался в одном месте (ne stando moretur in uno) — стоячая вода грязна. Но, воспламеняясь, я переносишь туда и сюда (transferor ardens huc, illuc) и рисую предмет то одной, то другой краской (rem nunc isto pingo colore, nunc alio); поворачиваю предмет не один раз, но многократно (nec volvo semel, sed saepe revolvo)... Когда вращаю предмет, то больше

извлекаю из него (quando revolvo rem, magis evolvo). Если предмет дурно пахнет, то от вращения его зловоние усилится; если же он благоухает, то будет благоухать еще больше» («Новая поэтика». 1956-1971. Gallo. P. 120).

В поэтиках XII-XIII вв. различаются два типа украшения — ornatus difficilis и ornatus facilis (таковы их наиболее употребительные обозначения, которые могут варьироваться у разных теоретиков). Говоря о трудном и легком украшениях, поэтологи фактически имели в виду не однократно используемый прием, но выдерживаемый на протяжении всего текста стиль, основанный на данном типе украшения (поэтому правильнее было бы говорить о трудном и легком стилях). Иоанн де Гарландия трактует ornatus difficilis как способ сделать «легкий предмет (materia levis) серьезным (gravem) и исполненным истины (autenticam)», а ornatus facilis, напротив, — как способ «облегчить и упростить трудный предмет (materiam difficilem ... reddere levem et planam)» («Парижская поэтика». 2.45, 125. P. 34-35, 38).

Первый тип предполагает операцию замены внутри высказывания слова в его собственном смысле на слово в несобственном смысле — т. е. использование тропов (прежде всего метафоры). Наиболее ясно теория ornatus difficilis разработана у Джеффри Винсофского, который выделяет 7 его подтипов. Каждый подтип предполагает замену слова в той или иной смысловой позиции. 1) Обозначающее вместо обозначаемого (ponere significans pro significato) — т. е. замена буквального обозначения «вещи» неким ее условным «знаком». Под этим туманно определенным типом Джеффри понимает главным образом метафору (translatio — типа «луга смеются»), предлагая ученикам поупражняться в придумывании для эпитетов и глаголов несобственных смыслов; но также и антономазию («Парис» как обозначение всякого красивого мужчины). 2) Материя вместо предмета (ponere materiam pro materiato), например, «золото» вместо «кольцо». 3) Причина вместо следствия (ponere causam pro causato), например, «день этот весел» (на самом деле день — причина веселья, само веселье — следствие). 4) Качество вместо носителя качества (ponere proprietatem pro subiecto), например, «мудрость Сципиона разрушила Карфаген» (на самом деле разрушил Сципион, чье качество — мудрость). 5) Часть вместо целого или целое вместо части (ponere partem pro toto vel totum pro parte); синекдоха. 6) Содержащее вместо содержимого, или содержимое вместо содержащего (ponere continens pro contento, vel contentum pro continente). Пример содержащего вместо содержимого — когда «говорим о месте вместо того, что содержится в этом месте»: «поле ликует приятными голосами птиц» (на самом деле ликуют птицы, «содержащиеся» в поле). Та же процедура относится к понятию времени: «время это печально» (на самом деле печальны те, кто живут в это время, — выше Джеффри ту же фигуру в примере «день этот весел» описывает как замену следствия на причину). Содержимое заменяет содержащее, «когда часть называем вместо целого» (Джеффри отмечает, что это опять-таки синекдоха): «остался там на четыре зимы» (т. е. на четыре года). Еще один пример такой замены — «поток» вместо «моря» — Джеффри определяет как фигуру thapinosis (от tapeinos — низменный), состоящую в «уничтожении некоей значительной вещи (humiliatio magna rei)». 7) Последующее вместо предшествующего (ponere consequens pro antecedente), например, «поблуднеть» вместо «испугаться» («Документ о способе и искусстве сочинять и стихотворствовать». II:3:4-47. P. 285-293).

Второй тип украшенной речи, ornatus facilis (или sermo levis — Джеффри Винсофский), состоит, собственно,

в применении фигур, которые перечисляются главным образом в соответствии с «Риторикой к Гереннию».

Вместе с тем у некоторых теоретиков (Джеффри Винософский, Иоанн де Гарландия) проявилось стремление к разработке системы, которая позволяла бы преодолеть пестроту античных понятий, описав их как частные случаи некой единой процедуры (нечто подобное мы видели в попытке Августина построить единую систему стоп и метров). Применительно к фигурам процедура получает название *determinatio* (определение). Стремление охватить этой процедурой весь пестрый набор античных фигур открыто не выражено, но из описания *determinatio* у Джеффри Винософского видно, что, по сути дела, *determinatio* в своих частных проявлениях совпадает с теми или иными фигурами.

Дефиниция *determinatio* не дана; но ясно, что она представляет собой операцию присоединения к тому или иному слову уточняющего слова. Джеффри характеризует *determinatio* как действие, придающее неоформленной речи форму: «Одинокое слово подобно матери-материи, подобно вещи грубой и лишенной формы. Дай ему товарища — и это добавление придаст ему форму (...dictio quae sonat una est quasi mater hyle, quasi res rudis et sine forma. Des illi sociam: dabit haec adjectio formam)» («Новая поэтика». 1761-1763. Faral. P. 251).

В «Документе о способе и искусстве сочинять и стихотворствовать» Джеффри разрабатывает целую типологию *determinatio*, в соответствии с тем, что является его предметом (имя либо глагол), его орудием (имя, прилагательное или глагол), как соотносятся по числу слов определяемая и определяющая части (одно слово определяется многими словами, многие слова — одним словом), разделяются ли определяемая и определяющая части другими словами.

Из хода его рассуждения и приводимых примеров видно, что под *determinatio* Джеффри имеет в виду главным образом не простые конструкции из двух слов, но развернутые симметричные построения типа исколонов. Так, примером *determinatio* имени посредством имени в косвенном падеже служит конструкция «Туллий речью, Парис лицом, Катон нравом, Гектор силой (Tullius ore, Paris facie, Cato moribus, Hector viribus)» (II:3:51. P. 293). В качестве иллюстрации к типу «одно определяется многим» приводится начало «Эпитафии Адаму»:

Unde superbit homo? Sitit, esurit, aestuat, alget,
Flet, ridet, metuit, sperat, abundat, eget.

(Чем гордится человек? Жаждет, голодает, страдает от жары и холода, плачет, смеется, страшится, надеется, живет в избытке или нищете) (II:3:58. P. 295).

Примеры такого рода можно, с точки зрения античной риторики, истолковать как те или иные фигуры; и сам же Джеффри, в качестве одного из примеров на тип «одно слово определяется многими» приводит фигуру *congestio* — сочетание двух похожих по звучанию эпитетов, один из которых «поправляет», уточняет другой: «laeta, sed lenta procedit oratio (речь веселая, но медленная)» (II:3:64. P. 297). Однако очевидно, что в целом, с той или иной степенью осознанности, он стремится к построению такой системы, которая включила бы риторические фигуры как частные случаи некий единой операции. Не случайно собственно фигурам (*colores*) он посвящает лишь несколько строк в конце рассуждения о *determinatio*, полагая, видимо, что теория этой процедуры вполне достаточно для владения «легким украшением».

Сходным образом — как своеобразную комбинаторную игру — описывает *determinatio* (как основной прием *ornatus facilis*) и Иоанн де Гарландия: «иногда несколько прилага-

тельных присоединяются к одному существительному; иногда несколько глаголов присоединяются к одному существительному; иногда несколько глаголов детерминируются несколькими косвенными падежами» и т. д. («Парижская поэтика». 2.160-165. P. 42-43).

Учение о метрике и ритмике.

Понятие «прозы», ее стили

Проведенное Августином разграничение между ритмом и метром (→ в разделе Учение о поэзии как части музыки) как «не имеющим предела» (континуальным — *infinita*) и «имеющим предел» (дискретным — *finita*) в данном специфическом виде не нашло, по всей вероятности, заметных продолжателей (сходное различие, впрочем, проводит Исидор Севильский; → начальный раздел в очерке Испанская поэтика). Средневековые авторы разрабатывают тему различия между ритмикой и метрикой, вкладывая в него иной смысл: метрика — старое (античное) стихосложение, основанное на соотношениях слогов по долготе; ритмика — новое («народное») стихосложение, в котором главную роль играет ударение, акцент. При этом иногда и метрика, и ритмика относились к музыке (как у Кассиодора), иногда же подчеркивалась принадлежность к музыке именно ритмики (как много позднее у Иоанна де Гарландия).

Более тесная ассоциация ритмики (чем метрики) с музыкальным началом отчасти, видимо, объясняется влиянием античной традиции, трактовавшей «ритм» как музыковедческий термин: «В античности ритмика относилась к музыкальной теории, но не собственно к метрике» (*Borinski: 1914. S. 44*). Отчасти же эта ассоциация могла быть вызвана и тем обстоятельством, что рисунок ударений в строке, определяющий собственно ритмическую поэзию, мог восприниматься как нечто «мелодичное», как акустическая данность, поверяемая слухом, — в отличие от метрической поэзии, где (с постепенной утратой акустически-слуховой основы) критерием правильности все в большей мере служил арифметический подсчет слогов и стоп. Такой подход заметен уже в одном из первых (или даже самом первом, если верить Карлу Боринскому) определений «ритмического» стиха у римского грамматика Мария Викторина: «Что подобно метру? Ритм. Что такое ритм? Мелодичное соединение слов не по числу стоп, но посредством многочисленных акцентов, выверенных слухом; таковы, полагаю, песни народных поэтов (Metro quid videtur esse consimilis? Rhythmus. Rhythmus quid est? Verborum modulata compositio non metrica ratione, sed numerosa scansione ad iudicium aurium examinata, ut puto veluti sunt cantica poetarum vulgarium)» («Искусство грамматики». S. 206.).

Противопоставление слуха и счета, звуковой и числовой реальностей при различении ритмики и метрики прочитывается в определении Кассиодора. «Ритмика исследует стечение слов, хорошо или плохо связан звук [с другими звуками]» (*rhythmica est quae requirit in concursione verborum, utrum bene sonus, an male cohaereat*); «Метрика познает посредством достоверного подсчета меры различных размеров, как то героический, ямбический, элегический и др. (*metrica est quae mensuras diversorum metrorum probabili ratione cognoscit; ut, verbi gratia, heroicum, iambicum, elegiacum et caetera*)» («Наставления в науках божественных и светских». Lib. II. Cap. 5. Col. 1209). Легко заметить, что, по Кассиодору, в ритмике стих берется как бы с его акустической стороны, а в метрике — со стороны рационально-числовой.

Беда Достопочтенный повторяет определение Викторина с важными коррекциями и дополнениями: «ритм

представляется сходным с метром: он есть мелодичное, выверенное слухом соединение слов не посредством подсчета стоп, но в соответствии с количеством слогов, каковы песни народных поэтов. Ритм может быть без метра, метр же без ритма быть не может [здесь Беда следует за Августином — А. М.]. Определяя яснее, метр — это счет [соотношение] в сочетании с мелодичностью; ритм — это мелодичность без счета [соотношения] (*Videtur autem rhythmus metris esse consimilis, quae est verborum modulata compositio non metrica ratione, sed numero syllabarum ad iudicium aurium examinata, ut sunt carmina vulgarium poetarum. Et quidem rhythmus sine metro esse potest, metrum vero sine rhythmum esse non potest... Metrum est ratio cum modulatione; rhythmum modulatio sine ratione*). Далее Беда делает любопытную оговорку: «Часто, однако, найдешь счет и в ритме, достигнутый не путем искусственного регулирования, но ведением звука и самой мелодии (*plerumque tamen casu quodam invenies etiam rationem in rhythmum non artificis moderatione servatam, sed sono et ipsa modulatione ducente*)». Этот эффект «народные поэты создают безыскусно, а ученые — учено (*vulgares poetae necesse est rustice, docti faciant docte*); так, наподобие ямбического метра наипрекраснейшим образом сделал этот славнейший гимн:

Rex aeternae Domine,
Rerum creator omnium
Qui eras ante secula...».

(*Искусство метрики*). § 24: De rhythmum. Col. 173-174).

Античной метрике Беда противопоставляет не тоническое, но, видимо, силлабическое стихосложение. В то же время у него ясно прочитывается та же, что и у Викторина, мысль о том, что если в «старом» стихосложении главным соединяющим началом служит число, мера («мелодичность», *modulatio* в нем также есть, но как нечто второстепенное), то в новом, «народном» стихосложении «соединение слов» поверяется «слухом» и уже не нуждается в *ratio*; вновь мы видим противопоставление счета (*ratio*) и слуха (*auris*) как разных основ соответственно метрики и ритмики. При этом у ритма может быть свое *ratio*, которое, однако, достигается иными, чем в метре, средствами: здесь снова появляется противопоставление числового и слухового начал (*moderatio* — *sonus/modulatio*).

Не удивительно, что при таком понимании ритма как некоего мелодического начала, соединяющего слова в целое строки, понятие «*rhythmus*» начинает обозначать и рифму в современном смысле слова. Так, в анонимном трактате «*О ритмической композиции*» ритм определяется как «созвучное тождество слогов, соединенных в определенном стихотворном размере (*rithmus est consonans paritas sillabarum sub certo numero comprehensarum*)» (Р. 11).

Развитое понимание ритмики как раздела музыки демонстрирует ИОАНН ДЕ ГАРЛАНДИЯ. Ритмику (т. е. рифмованную поэзию) он определяет как «вид музыкального искусства», и далее поясняет: «Музыка делится на земную, которая состоит в качественной пропорции элементов, человеческую, которая состоит в пропорции и согласии гуморов, и инструментальную, которая состоит в согласии инструментов. Эта последняя делится на мелику, метрику и ритмику... Ритм [собственно, рифма — А. М.] — гармоничное созвучие слов с одинаковыми окончаниями, упорядоченными в соответствии с определенным числом [слогов? — А. М.], но без метрических стоп (*dividitur in melicam, metricam et rithmicam... Rithmus est consonancia dictionum in fine similitum, sub certo numero sine metricis pedibus ordinata*). Выражение «гармоничное созвучие» выражает здесь род [т. е.

родовую принадлежность ритмики к музыке — А. М.]; ибо музыка есть гармоничное созвучие вещей и звуков, или несогласное согласие, или согласное несогласие (*est enim musica rerum et vocum consonancia, vel concordia discors, vel discordia concors*). Выражение «слова с одинаковыми окончаниями» использовано, чтобы отличить ритмику [собственно, «рифмику» — А. М.] от мелодии. Выражение «в соответствии с определенным числом» использовано, потому что ритмические стихи состоят из различного количества слогов. Выражение «без метрических стоп» использовано, чтобы отличить ритмику от метрики... Рифма, по мнению некоторых, происходит от риторической фигуры, именуемой «одинаково оканчивающееся» («*similiter desinens*»)» («*Парижская поэтика*». Р. 159-160).

Из текста Гарландии видно, что основа ритмики музыкальна: она понимается как «гармоничное созвучие», *consonancia*. Испытывая потребность подвести математическое обоснование под это представление, Гарландия и другие теоретики пытались перенести на «ритмику» чисто музыкальные пропорции, выражающие соотношения между интервалами. Эти попытки имеют вполне фантастический характер. Так, Гарландия в разделе «О созвучиях и пропорциях рифмованных стихов» («*De Consonanciis et Proportionibus Rithmorum*») приводит крайние темные выкладки («Созвучия рифм в рифмованной поэзии соответствуют пропорциям 2:3 и 3:4. Пропорции такого рода имеют место в музыке ...») — далее Гарландия излагает не поддающиеся однозначному пониманию соотношения между музыкальными интервалами и арифметическими пропорциями), которые по-разному трактуются современными исследователями. Карл Боринский, анализировавший это место еще в начале XX в., считал, что Гарландия уподобляет музыкальным интервалам пропорции, образуемые комбинациями слогов в строках (*Borinski: 1912. p. s. 25*); издатель «Парижской поэтики» Траугот Лаулер полагает, что речь идет о пропорциях, образуемых строками в четверостишии («*Парижская поэтика*». Р. 267-268.).

Вопроса об иерархии метров и о том, что можно было назвать их «семантическим ореолом», слегка касается БЕДА ДОСТОПОЧТЕННЫЙ в своем трактате о метрике. Высший и прекраснейший (*pulchrius celsiusque*) из прочих метров — «дактилический метр гекзаметр, который называют и героическим (*heroicum*), поскольку им по большей части воспеваются деяния героев, то есть могучих мужей... Этот метр получил название героического после Гомера, прежде же он назывался пифийским (*Pythium*), поскольку именно этим метром изрекались Аполлоновы прорицания». Особо отмечается также элегический дистих (элегическая песня — *elegiacum carmen*), «где первый стих — гекзаметр, а за ним следует пентаметр»: «Мелодия этой песни соответствует жалобе несчастных... Этим метром, как говорят, написаны песни Второзакония и псалмы СХVIII и СХLIV. О книге же блаженного Иова утверждают, что она написана простым гекзаметром». Закон элегического дистиха — его смысловая целостность: «В элегической песне следует соблюдать, чтобы в смысле пентаметрического стиха не осталось бы неясностей, которые перешли бы в последующий гекзаметрический стих...» («*Искусство метрики*»). Col. 162-163).

Проявившаяся у Беды идея переноса античных жанров и метров на ветхозаветные тексты принадлежит, видимо, ИЕРОНИМУ (Давид — наш Симонид, Пиндар и Гораций; книга Иова — трагедия; Пятикнижие — героическая поэма; Екклесиаст — элегия, и т. п. — см. *Hardison: 1974. P. 7-8*). ХРАБАН МАВР также полагает, что «все псалмы у евреев написаны метрически (*metrico carmine*)»; «они, по обычаю римлянина Флакка и грека Пин-

дара, то бегут ямбом, то оглашаются алкеевым размером, то звучат сапфически... (nunc iambico curunt, nunc alcaico personant, nunc saffico tonant...)» («О мире», сер. IX в. Lib. V. Cap. 2. Col. 108).

Различие метрики и ритмики мыслилось как настолько глубокое и фундаментальное, что различие поэзии и прозы не только отступало на второй план, но и вообще оказывалось довольно неясным. Э. Р. Курциус совершенно справедливо утверждал, что средневековое литературное сознание не проводило четких границ между поэзией и прозой (Curtius:1973. S. 158-160). Это видно, в частности, из «Парижской поэтики» Иоанна де Гарландии. Проза здесь определена как «глубокомысленная украшенная речь (sermo sentenciosus ornate), сочиненная без метра, но разделенная, как должно, интервалами клаузул (distinctus clausularum debitis intervallis)». Далее Иоанн выделяет четыре вида прозы: 1) технографическую (ту, что использовал Аристотель и другие для изложения основ того или иного искусства — techne); 2) историческую (ее используют церковные авторы, драматурги, некоторые философы), 3) dictamen (ее используют при дворах и университетах); 4) «ритм» (rithmus), которую используют в «церковных прозах (in prosis ecclesiasticis)»; причем эта ритмика является родом музыки (species est musica). В последнем случае Иоанн имеет в виду стихотворный с нашей точки зрения жанр секвенции, в котором использовался рифмованный ритмический стих («Парижская поэтика». 25-55. P. 4-6). Как видим, Иоанн крайне далек от противопоставления прозы и поэзии в современном смысле этих понятий: в его системе противопоставлены метрика и «проза», причем последняя включает в себя ритмическую поэзию.

Различение метрики и прозы проведено и у Джеффри Винсофского. «Метр стеснен правилами, проза же странствует по более свободному пути, ибо по публичной дороге прозы могут проходить и повозки и колесницы (legibus arcetur metrum, sed prosa vagatur / liberiore via, quia prosae publica strata / admittit passim redas et plaustra...)». Мысль о том, что проза «свободнее» метра, проводится и дальше: метрика уподобляется изящной домашней служанке (domicellula) с собранными волосами, румяными щеками; «прозаический стих грубее (prosaicus versus grossior), он любит все слова без разбора (omnia verba indistanter amat)», и лишь для завершения требует таких слов, в которых ударение падает на предпоследний слог («Новая поэтика». 1858-1870. Gallo. P. 114).

Противопоставление «свободной» прозы упорядоченной метрике может создать ложное впечатление, что Джеффри вплотную приблизился к современному различению прозы и поэзии; однако возникающее далее парадоксальное для нас выражение «прозаический стих» разрушает эту иллюзию. Джеффри не упоминает здесь ритмику (как противоположность метрике), но можно предположить, что и он включает в понятие «прозы» этот вид стихотворной речи. Во всяком случае, понятия прозы и стиха (versus) у него не противопоставлены: проза обладает неким собственным стихом.

Общая тенденция состояла в том, что метрическая поэзия четко отделялась от «прозы», а ритмическая поэзия в «прозу» включалась. Ритмика и метрика, таким образом, оказывались разделены: «средневековье не обладало термином, который объединял бы ритмическую и метрическую поэзию» (Curtius:1973. S. 162). Такая ситуация возникает, разумеется, лишь после того, как складывается представление о «ритмической поэзии»: у ранних авторов (например, у Исидора Севильского, который трактует понятие ритма в августиновском духе и не выделяет особую

ритмическую поэзию) четко противопоставлены «метр» и проза, хотя последней внимания уделено гораздо меньше.

О расширенном понимании понятия «проза» свидетельствует и классификация прозаических стилей, приводимая Иоанном де Гарландией («Парижская поэтика». 5:1:401-467). Он различает четыре стиля:

1) Григорианский стиль (stilus gregorianus — имеется в виду либо Григорий VII, либо Григорий Великий — Bourgain:2005. P. 397) отличается наличием ритмических клаузул — т. е. курсуса (→ экскурс о нем). Это стиль папской курии.

2) Цицеронианский стиль (stilus tullianus) — проза, обильно колорированная фигурами и тропами, принадлежащая к omatus difficilis.

3) Хиларианский стиль (stilus hilarianus — по имени Хилария Пуатьевского, святого IV в.) — ритмизованный стиль, «вдохновленный ритмическими гимнами св. Хилария или св. Амвросия Медиоланского» (Bourgain:2005. P. 397). Стиль трактуется как прозаический, но пример, приводимый Иоанном, напомним нам скорее поэзию, чем прозу:

Nam nihil est incertius
quam mors vel salus hominis
quia dum leti ludimus
venit hora mortalibus
lacrimosa.

(Нет ничего более неизвестного, чем смерть или спасение человека, ибо пока мы играем, веселье, приходит к смертным слезный час).

Организуемыми моментами в этом стиле служат

1) разбиение на строки с упорядоченным числом слогов: по 8 в первых четырех строках и 4 — в пятой строке; 2) фиксированное место ударения в последнем слове каждой строки: первые четыре строки завершают «пропарокситонные» слова (с ударением на третьем слоге от конца), последнюю строку — «парокситонное» слово (с ударением на предпоследнем слоге). С нашей точки зрения этих признаков достаточно, чтобы признать данный стиль поэтическим; однако для Гарландии он остается прозой.

4) Исидорианский стиль (stilus isidorianus — по имени Исидора Севильского) — проза, колорированная ас-сонансами и внутренними рифмами, которые образуются из повторов фонетически одинаковых грамматических форм, использования параллельных синтаксических конструкций, риторической фигуры interpretatio («одно и то же несколько раз, разными словами»). Этот стиль, называемый также синонимическим (поскольку им написаны «Супопута») Исидора, особенно широко культивировался проповедниками.

Заключение

Опираясь на идеи античной поэтики и риторики, средневековая поэтика в значительной мере трансформировала их в соответствии с новыми христианскими ценностями и с новыми эстетическими предпочтениями. Так, лежащая в основе христианского мировидения парадоксальная взаимобратимость высокого и низкого («кто возвышает себя, тот унижен будет, а кто унижает себя, тот возвысится», — Мтф. 23:12) в августиновской теории христианской речи привела к разрыву связи между стилем и предметом (о высоком можно говорить просто, о низком — возвышенно), к глубокому пересмотру сущностных характеристик того или иного стиля (так, характер высокого стиля стали определять не «восклицания» — т. е. риторический пафос, но «слезы» — т. е. внутренняя взволнованность). Вместе с тем, в светски ориентированных более поздних поэтиках идея соответствия стиля и предмета не только не была отброшена, но, напротив, развита до всеобъемлющей системы кор-

реляций между стилями, сословиями и сопутствующими им предметными сферами (т. н. колесо Вергилия; → экскурс Стиль).

Восприняв от античности центральную для ее поэтики идею подражания, Средневековые отвели ему явно второстепенное место. Выделенные Аристотелем две «причины» поэзии — «подражание», с одной стороны, и «гармония и ритм», с другой (Поэтика. 1448b4-21), — благополучно сосуществовавшие в эпоху античности, у Августина впервые, пожалуй, были осознаны как соперничающие начала, как альтернатива, требующая выбора, который Августин и делает: стихотворное произведение (понятое как разновидность музыки) прекрасно не подражанием, но скрытой в нем самоценной числовой гармонией. Ритм, метр и другие числовые начала, определяющие произведение, прекрасны сами по себе: именно их созерцает душа, чтобы через них подняться к числовой гармонии космоса. Так из античной поэтики как единого целого выделились две тенденции — «миметическое» и «гармоническое»; первое соответствует воззрению на поэзию как подражание (с преобладанием мотива «поэзия — живопись»), второе — воззрению на поэзию как самоценное гармоническое целое (с преобладанием мотива «поэзия — музыка»). Средневековые мощно акцентировали именно второе воззрение, обратившись к описанию и систематизации тех формальных признаков поэзии, которые характеризуют ее как числовую гармонию. Эта линия, ведущая от Августина к Иоанну де Гарландия, ведет и дальше — к поэтикам Ренессанса, видевшим в поэзии отблеск небесной музыки сфер.

Риторическая номенклатура (фигуры, тропы и т. п.) была последовательно переосмыслена как система чисто литературных приемов, служащих главной цели писателя — «расширению» исходной темы; при этом средневековые теоретики попытались преодолеть пестроту и запутанность античных определений, описывая фигуры как проявления некоего единого алгоритма построения текста (учение о *determinatio Джеффри Винсофского*). Та же тенденция к систематизации разрозненных античных категорий ясно проявила себя уже у Августина, в его учении о стопах, представляющем собой опыт построения полной системы всех возможных стоп.

В области общеэстетических представлений проявилось новое предпочтение — возник идеал произведения как гетерогенной, разноголосой, разнородной, многокрасочной картины (*pictura*), крайне далекий от античного идеала целостности. Произведение — *discordia concors*, разногласное согласие; этот топос, имевший негативный оценочный смысл в античной поэтике (*symphonia concors* у Горация), теперь наделяется позитивным смыслом.

Если в плане конструктивного произведения мыслится парадоксально, как разногласное согласие, то в плане смысловой структуры определяющим становится столь же парадоксальное совмещение концептов истины и лжи: поэт своей ложью говорит правду; лживый покров поэтического вымысла скрывает истину. Этот парадокс в дальнейшем будет вновь и вновь варьироваться в ренессансных поэтиках.

В области учения о родах и жанрах Средневековые, не поняв и ложно истолковав античные жанровые определения (увидев, например, комедию в библейской «Песни Песней»), произвело своеобразное остранение всей античной жанровой системы — но остранение по-своему плодотворное. Когда средневековый автор, ничего не знающий о внешней сценической форме комедии или трагедии, тракту-

ет «драматическое» как внутреннее свойство текста (разбивая, например, текст «Песни песней» на совокупность реплик неких неовнешних «голосов»), — он открывает путь к поэтологическому мышлению Нового времени, свободно оперирующему жанрово-родовыми определениями как «красками» и признаками, потенциально применимыми к тексту любой формы (роман как трагедия, и т. п.). Вследствие средневекового продуктивного непонимания античной жанровой системы жанровые определения оказались оторваны от внешних формальных критериев, интериоризованы — и тем самым приведены в некое потенцированное состояние, делающее возможным их новые и непредсказуемые переносы и применения.

Наконец, в области интерпретации текста средневековая литературная герменевтика, с одной стороны, разработала систему четких параметров рассмотрения текстов и самих «авторов» (в жанре *accessus ad auctores*), а с другой стороны, в учении о многозначном толковании (→ экскурс о нем) утвердило идею принципиальной многозначности текста, допускающей не только разные, но нередко и противоположные понимания одного и того же высказывания. Сам поиск единой авторской *intentio* нередко приводил средневековых толкователей к выводу, что самих этих *intentiones* в одном и том же тексте могло быть несколько: так в смысловой структуре текста обнаруживалась многоплановость и полифоничность, о которых ничего не знала античная поэтика.

А. Е. Махов.

Также →

О средневековых поэтологических текстах на национальных языках → соответствующие разделы в очерках о национальных поэтиках, также экскурс ТРУБАДУРОВ ПОЭТИКА

О теории трех стилей → экскурс СТИЛЬ

О системе тропов и фигур → экскурсии ТРОПЫ и ФИГУРЫ

О средневековой герменевтике, учениях о трех и четырех смыслах → экскурс МНОГОСМЫСЛЕННОЕ ТОЛКОВАНИЕ

О ритмической организации латинской прозы → КУРСУС

ИТАЛЬЯНСКАЯ ПОЭТИКА

Время появления итальянской теории поэзии как таковой — вопрос, не имеющий однозначного ответа. Специфичная итальянская ситуация заключается в том, что литературно-критическая традиция в этой стране никогда не прерывалась на длительное время. Гуманистические теории поэзии и стили выросли на основе появившихся в Средние века концепций и в дискуссиях с ними. Риторические штудии гуманистов и типично средневековые *artes dictaminis* существовали в одном времени и в одном месте. Традиция «защиты поэзии», в которой были разработаны многие поэтологические положения, характерные для ренессансной теории до момента активного освоения Аристотеля, возникла как развитие и преобразование грамматического подхода к изучению *auctores* и филологических исследований Шартрской школы. Эстетика Фомы Аквинского принадлежит Средним векам, но вплоть до эпохи Высокого Возрождения представители университетской схоластики играли активную роль в обсуждении места поэзии в образовательном процессе и в жизни христианина в целом. Язык, на котором писались трактаты, также не может служить критерием для выделения итальянской и «общевропейской средневековой» поэтики, поскольку и латынь, и народный язык

использовались одними и теми же авторами в зависимости от их задач и целей. Средневековые поэтологические трактаты, как показал В. Бранка (*Бранка: 1983. С. 28-29*), заметным образом влияли на творческую манеру, казалось бы, такого «ренессансного» автора, как Дж. Боккаччо. Теоретико-литературные и стилистические концепции Платона, Горация, Квинтилиана, Цицерона в течение длительного периода воспринимались сквозь призму средневековых и позднеантичных комментариев.

XIII — XV века

В XIII-XV в. поэтологическая мысль имела, как правило, форму защиты или осуждения поэзии. Однако само понимание слова «поэзия» в ту эпоху не только принципиальным образом отличалось от современного представления о художественном творчестве, но и несло в себе оттенки, потерявшие актуальность для теоретиков XVI в., которые после «переткрытия» «Поэтики» Аристотеля воспринимали поэтический текст как самодостаточный объект и размышляли о его целях, особенностях построения и т. п. в более или менее техническом ключе. Более ранние авторы понимали поэзию в первую очередь как творения античных классиков, защищая или отрицая право на чтение в не меньшей степени, чем на создание новых произведений. Теория поэзии формировалась не столько в обсуждении технических вопросов поэтического труда, сколько в контексте дискуссий о содержании образовательной программы для юношества, о направлении *studia humanitatis* и т. п. В целом, для человека XIII-XV в. поэтика отвечала не на вопрос, «как писать стихи», а скорее на вопрос, «следует ли читать (и писать) стихи».

При этом поэзия рассматривалась в рамках когнитивной деятельности человека, и негативная или позитивная ее оценка зависела от того, считалась ли она источником истинного знания (морального, философского, теологического и т. д.). Осуждение поэзии имело два основания и, соответственно, два главных источника. Во-первых, поэзия могла отрицаться из моральных соображений, что восходит, с одной стороны, к «Государству» Платона, а с другой — к некоторым из отцов Церкви, считавшим, что чтение языческих авторов открывает путь к пороку и неблагочестию. Во-вторых, в рамках томистских представлений о структуре человеческой интеллектуальной деятельности поэзия считалась «низшим учением» (*infima doctrina*) как практическое делание на фоне чистого умозрения, свойственного философии и теологии. Кроме того, в поэзии, согласно Аквинату, имелся некий недостаток истины (*defectus veritatis*), выводящий ее за пределы рационального познания мира.

В этой связи приобрела особое значение проблема аллегорического истолкования поэзии — вопрос о том, можно ли приписывать поэтическим произведениям высшие смыслы, т. е. могут ли они сообщать читателю некоторые высшие истины, сокрытые за буквальным значением текста. Для понимания существа вопроса следует рассмотреть, что, собственно говоря, понимал под высшим и буквальным смыслом Фома Аквинский. У. Эко резюмирует его воззрения следующим образом: «В разных местах Фома поясняет, что под общим выражением *sensus spiritualis* он понимает различные значения высшего порядка, которые можно соотносить с читаемым текстом». Следует, однако, учитывать, что «под буквальным смыслом он понимает *quem auctor intendit*, то есть то, что намеревается сказать автор» (*Эко: 2003. С. 101*) Следовательно, высший или духовный смысл имеется тогда, когда «в тексте можно обнаружить значения, которые сам автор не имел в виду сообщать, да и

не мог этого сделать. Характерным примером является ситуация, когда автор рассказывает о каких-либо событиях, не зная, что они предусмотрены Богом как знаки чего-то иного» (Там же. С. 102).

С этим связано различие аллегорий *in verbis* и *in factis*. В поэзии используются аллегории *in verbis* (т. е. аллегории, где «вещи» обозначаются словами): это тропы или иносказательные выражения, смысл которых вкладывается в них автором и понимается исходя из правил риторики. С точки зрения Аквината, такие аллегории не имеют высшего духовного смысла: иносказательный смысл (*sensus parabolicus*) здесь является составной частью буквального смысла. В этом духе Эко предлагает понимать высказывание Фомы о том, что «поэтические вымыслы предназначены только для того, чтобы обозначать, и их значение не выходит за пределы буквального смысла» (С. 103-104). Аллегории *in factis* предполагают обозначение какой-либо вещи через образ других вещей (например, жертвоприношение Исаака как образ крестной жертвы Христа) и имеют место только в Священной истории. Именно они и только они имеют духовный смысл, который вкладывается в события Божественным Провидением, предусматривается Богом, а не подразумевается рассказывающим о них автором. Таким образом, согласно Фоме, «в любом искусстве, изобретенном старанием человека, может скрываться только буквальный смысл».

Поскольку речь в поэтическом тексте идет о предметах, порожденных фантазией его автора (или событиях мирской истории), то их смысл не предполагает ничего, выходящего за рамки авторского намерения. Однако для большей части поэтологов-гуманистов это тонкое томистское разграничение духовного и буквального смысла не имело значения, и они без малейшего сомнения использовали при толковании античных текстов систему «четырёх смыслов» (→ экскурс Многосмысленное толкование). Иногда они подразумевали под «высшим значением» довольно произвольное аллегорическое толкование классической образности: скажем, Эней мог символизировать душу, музы — хоры ангелов, а языческие боги — атрибуты Единого Бога. Несколько реже они пытались увидеть в античной мифологии аллегорию *in factis*, устанавливая прямое соответствие между элементами древнего мифа и Священной истории.

Сопоставление поэзии с теологией и философией имело значение также для функционирования важнейшего для «защит поэзии» топоса поэта-теолога. Он основывался на античной и средневековой традиции, в рамках которой можно выделить две группы источников. С одной стороны, представление о неких перепозах-мифологах, размышляющих о первопричинах сущего (*theologisantes*), восходит к «Метафизике» Аристотеля, где он называет в числе прочих «теологов» Гесиода. Аквинат, комментируя этот отрывок, добавляет к нему мифологических поэтов — Орфея, Мусея и Лина, тем самым дополнительно акцентируя поэтический аспект деятельности *theologisantes*. На самом деле ни Аристотель, ни его средневековый комментатор не подразумевали поэтов как таковых; речь у них шла о древних натурфилософах, в образно-поэтической форме излагавших свои воззрения на природу вещей.

При этом противопоставление натурфилософии и поэзии является одним из ключевых моментов аристотелевского представления о структуре человеческой интеллектуальной деятельности. Кроме того, Аристотель рассматривает мудрость *theologisantes* как достаточно несовершенный и примитивный род знания, на смену которому придет настоящая философия, основанная на разуме и логических построениях. В аристотелевском и томистском кон-

ковой традиции занимало важное место, будучи источником, с одной стороны, когнитивной деятельности человека (Аристотель. «Метафизика». Кн. 1), а с другой — удовольствия (Аристотель. «Риторика»; Цицерон. «De partitione oratoriae») (→ экскурс Удивительное). Квинтилиан связал удивительное и получаемое от него удовольствие с задачей привлечения и удержания внимания аудитории. Данте, вслед за бл. Августином, проводит прямую связь между удивлением и вниманием (in admirabilitate attentio [paratur]), и это в дальнейшем станет довольно популярным топосом в поэтологической мысли XIV-XV вв. Однако собственно удивительное Данте трактует, скорее, по Псевдо-Лонгину, чем в духе «Поэтики» и «Риторики» или даже «Метафизики», когда пишет: «Пролог становится удивительным там, где он обещает, что речь пойдет о вещах столь высоких и возвышенных, как описание небесного царства (admirabilitatem tangit, cum promittit se tam ardua tam sublimia dicere, scilicet conditiones regni celestis). Восприимчивость (docilitas) читателя обусловлена возможностью (possibilitate) описанного, которая понимается не в духе «Поэтики», а скорее в плане эпистемологической значимости и доступности предмета, «когда автор говорит, что он расскажет о том, что сумел запечатлеть в своем сознании, ибо если сумел он, смогут и другие (cum dicit se dicturum que mente retinere potuit; si enim ipse, et alii poterunt)» (С. 390).

Для практического воплощения сокровенных истин поэту необходимо, помимо божественного вдохновения, горацианское равновесие между изощренным природным талантом («strenuitate ingenium») и усердием к искусству в сочетании с навыком в науках («artis assiduitate scientiarumque habitus»). Поэты, по словам Вергилия, избраны Богом, но неразумны те, кто «при своем невежестве в искусстве и науке, полагаясь на одно лишь дарование, порываются к высшему воспеванию высшего (arte scientiaque immunes, de solo ingenio confidentes, ad summa summe canenda prorumpunt)» («О народном красноречии». 2:4).

Поэты делятся на великих, или правильных, творящих «по правилам речи и искусства», и «слагателей стихов на народной речи», сочиняющих «как придется». И первые, и вторые могут быть названы поэтами, поскольку поэзия — это «вымысел, облеченный в риторику и музыку (fictio rethorica musicaque poita)» («О народном красноречии». 2:4). Но в основе настоящего поэтического мастерства лежит принцип подражания древним: «чем ближе мы следуем великим поэтам, тем правильнее сочиняем стихи (quantum illos proximius imitemur, tantum rectius poetemur)» («О народном красноречии». 2:4).

Согласно заветам Горация, в первую очередь следует избрать себе предмет по плечу, который следует воспевать соответствующим слогом. Данте вводит систему трех стилей, которые обозначаются наименованиями некоторых из античных жанров. Трагедия отвечает высокий слог (superiorem stilum), который «требует применения блистательной народной речи и, следовательно, сложения канцоны (assumendum est vulgare illustre, et per consequens cantionem ligare)», комедии — средняя, и даже низкая народная речь, а элегия подразумевает «слог несчастных» («per elegiam stilum intelligimus miserorum»), т. е. исключительно низкую народную речь («О народном красноречии». 2:4). Здесь речь идет не столько о жанровой, сколько о стилевой системе, которая носит не объективный или социологический, а формальный характер (Nencioni: 1967. P. 95).

Дж. Ненчони обращает внимание также на то, что у Данте не стиль соответствует предмету, а, на-

оборот, предмет избирается согласно стилю. Трагическим слогом должны воспеваться спасение, любовь и добродетель, потому что вышее достойно высшего. Аналогичным образом в «Новой жизни» (Гл. 25) Данте ограничивает предмет рифмованной поэзии на народном языке исключительно любовью: «следует осудить тех, которые слагают на народном языке стихи с рифмами не на любовную, а на какую-либо иную тему, ибо поэзия на народном языке изначально была создана именно для любовных песен».

В «Послании к Кан Гранде» Данте различает комедию и трагедию не только как стилевые комплексы — сдержанный и низкий у первой, приподнятый и возвышенный у второй, — но и по другому, собственно жанровому, критерию. «Комедия есть вид поэтического повествования, отличный от всех прочих; своей сущностью она отличается от трагедии тем, что трагедия в начале своем восхитительна и спокойна, тогда как в конце смрадна и ужасна... Комедия же начинается печально, а конец имеет счастливый (Et est comedia genus quoddam poetice narrationis ab omnibus aliis differens. Differt ergo a tragedia in materia per hoc, quod tragedia in principio est admirabilis et quieta, in fine seu exitu est fetida et horribilis)» (Рус. пер. С. 388). Именно поэтому, как пишет Данте, он и назвал свое произведение «комедией». Данте упоминает также и другие жанры: буколическую песнь, элегию, сатиру, посвящение, не рассматривая их в подробности.

В трактате «О народном красноречии» Данте разрабатывает не столько проблему видового деления поэзии, сколько вопросы стиля, называя жанры, соответствующие трем стилям в лирической поэзии. Высоким слогом пишутся канцоны, средним — баллады, низким — могут писаться сонеты. Данте подробно рассматривает стилистику канцон, обещая в следующих книгах трактата обратиться к балладам и мадригалам, однако этот замысел не был осуществлен. Наиболее возвышенным размером является, по мнению поэта, одиннадцатисложный стих, за ним идут семисложник, пятисложник и трехсложник. Девятисложный размер представляется ему надоедливым, поскольку представляет собой трехкратное повторение трехсложника, а стихи с четным количеством слогов «верны сущности своих чисел, стоящих ниже чисел нечетных», и поэтому используются редко.

Затем Данте рассматривает синтаксическую организацию фразы (включая систему курсусов; → экскурс Курсус). Его идеал — речь «и искусственная, и красивая, также и возвышенная (est et sapiens et venustus etiam et excelsus)» (2:6). «Эту степень строя мы именуем высочайшей, и это и есть та, какую мы ищем в поисках совершенства (Hunc gradum constructionis excellentissimum nominamus, et hic est quem querimus cum suprema venemus)» (Ibid.). Однако Данте не дает теоретического описания этого строя: его можно показать, постичь и приучиться к нему только через примеры, т. е. знакомство с образцовыми поэтами. Совет добиваться совершенного строя речи через чтение образцовых (regolati) поэтов и прозаиков (Вергилия, Овидия, Стация, Лукана, Ливия, Плиния, Фронтиня, Орозия) — это подход, принципиально отличный от принятого в средневековых поэтиках и риториках, в которых классики использовались как источник схем и правил, или примеры (exempla authentica). Данте предлагает изучать авторов не в извлечениях, а полностью — во всем их стилистическом опыте (Nencioni: 1967. P. 98). Это во многом предвосхищает комплексную теорию подражания классикам Франческо Петрарки (→ экскурс Подражание).

После этого он излагает принципы лексического отбора — в первую очередь на основе эвфонии и

общего впечатления: «...иные слова бывают детскими, иные женственными, иные мужественными; а из них одни дикие, другие светские; из тех же, какие мы называем светскими, одни мы ощущаем как расчесанные и напомаженные, другие как волосатые и вздерошенные. И вот среди расчесанных и волосатых находятся те, какие мы называем величавыми, а напомаженными и вздерошенными мы называем те, которые слишком звучны» («О народном красноречии». 2:7). Существенное место в трактате занимает вопросы расположения, которые сводятся преимущественно к теории строфической композиции и рифмовки канцоны.

Хотя поэтика Данте может показаться сосредоточенной на формальных аспектах текста, придающих украшенности стихам на «блистательной народной речи», в «Лире», т. е. прозаическом комментарии на народном языке, Данте показывает ограниченность принципа украшения, и до известной степени превозносит прозаическую речь над стихотворной. «Великие достоинства народного языка “си” обнаружатся благодаря настоящему комментарию, где выявится его способность раскрывать почти как в латинском смысл самых высоких и самых необычных понятий подобающим, достаточным и изящным образом; эта его способность не могла должным образом проявиться в произведениях рифмованных вследствие связанных с ними случайных украшений, как-то рифма, ритм и упорядоченный размер, подобно тому как невозможно должным образом показать красоту женщины, когда красота убранства и нарядов вызывает большее восхищение, чем она сама. Всякий, кто хочет должным образом судить о женщине, пусть смотрит на нее тогда, когда она находится наедине со своей природной красотой, расставшись со всякими случайными украшениями; таков будет и настоящий комментарий, в котором обнаружится плавность слога, свойства построений и сладостные речи, из которых он слагается; и все это будет для внимательного наблюдателя исполнено сладчайшей и самой неотразимой красоты» (1:10. Рус. пер. С. 128).

В XXV главе «Новой жизни» он подчеркивает также важность содержательного аспекта поэзии: «Слагающие стихи с рифмами не должны говорить, не создавая ясно, что они хотят выразить, ибо весьма стыдно было бы тому, который, облачая свои высказывания в одежды и украшая их цветами риторики, не мог бы, если бы его затем спросили, оголить свои слова так, чтобы они приобрели истинное значение» (Гл. 25. Рус. пер. С. 37)

Таким образом, во взглядах Данте прослеживаются две линии: одна связана с частичным пересмотром схоластического представления об аллегории и с переносом принципа многосмысленного толкования с интерпретации Писания на поэтические тексты. Вторая свидетельствует о том, что Данте во многом выступает как наследник средневековой риторической традиции, перенесенной с материала прозаического дискурса на поэтическую народную речь.

А. МУССАТО, ДЖОВАННИНО ИЗ МАНТУИ, Ф. ПЕТРАРКА, Дж. БОККАЧЧО, К. САЛУТАТИ, Дж. ДОМИНИЧИ, А. БЕККАРИО, Э. БАРБАРО, Л. БРУНИ, Ф. ДА ФИАНО, К. ЛАНДИНО, М. ФИЧИНО, ДЖОВАННИ ПИКО ДЕЛЛА МИРАНДОЛА, Дж. САВОНАРОЛА, ДЖОВАН ФРАНЧЕСКО ПИКО ДЕЛЛА МИРАНДОЛА, А. ПОЛИЦИАНО, Дж. ПОНТАНО, Б. ДЕЛЛА ФОНТЕ

АЛЬБЕРТИНО МУССАТО — представитель падуанского предгуманизма — был автором нескольких стихотворных посланий, трактовавших отдельные вопросы поэтики. Большинство его высказываний носили полемический характер, отвечая на конкретные тезисы и обвинения адресатов. Сохранились его поэтологические послания к Джованни да Вигонца (Посл. VII, после 1309), упрекавшего падуан-

ца в сочинении «Приапейского вымысла», и венецианскому грамматнику (Посл. IV, после 1315), которого А. Онорато идентифицировал как Джованни Кассио (*Onorato:2005*). Однако наиболее известна его дискуссия с доминиканским монахом Джованнинно из МАНТУИ, которую К. Фосслер назвал самым важным событием в эволюции поэтических теорий четырнадцатого столетия (*Vossler:1900*). От этой полемики сохранилось, к сожалению, всего два документа. Согласно сообщениям хрониста-современника, Фра Джованнинно в рождественской проповеди (1316?) высказал мнение о превосходстве теологии над всеми прочими науками и искусствами, не упомянув, однако, среди них поэзии. Муссато увидел объяснение подобного умолчания в том, что поэзия есть вторая теология и, следовательно, не должна осуждаться наряду с другими дисциплинами. Джованнинно возразил, что не коснулся поэзии исключительно из забывчивости, а по сути дела она заслуживает осуждения не менее, чем прочие искусства. Муссато ответил ему стихотворным посланием; его отдельные строки были воспроизведены в последующем «Опровержении» («Confutazione») Джованнинно, реакцией на которое стало дошедшее до нас полностью XVIII послание Муссато.

Послания Муссато разрабатывают ключевые для всех гуманистических поэтик топосы, сближая поэзию с теологией и философией по происхождению, функциям и форме. Мысль о божественности классической поэзии, ее способности передавать наивысшие смыслы и служить средством сообщения между человеком и Небесами, была высказана в них с беспрецедентной отчетливостью и настойчивостью. Согласно Альбертино, поэзия происходит из божественного источника («*Naec fuit a summo demissa scientia caelo*») и имеет свой закон в Боге («*Cum simul excelso ius habet illa Deo*») (Ep. 4:45-46). Первые поэты были избраны Богом, чтобы открыть людям Его существование («*Divini per saecula prisca Poetae // Esse pium caelis edocuere Deum*») (Ep. 7:15-16). Они суть сосуды божества (*vas erat ille dei*) и поэтому их стали называть *vates* — пророками (Ep. 7:19-20).

Поэзия — это вторая теология и поэтому заслуживает изучения («*Ilia igitur nobis stat contemplanda Poesis, Altera quae quondam Theologia fuit*») (Ep.7:21-22). В слово «теология» Муссато вкладывает вполне современный ему смысл, ни в коей мере не подразумеывая под «теологией» тот расплывчатый комплекс натурфилософских воззрений, который имел в виду Аристотель и настоящие теологические школы, говоря о первопоэтах. «Муза посредством мистических речений учит тем же основам, о которых говорится в книге Бытия простыми словами (*Quae Genesis planis memorat primordia verbis, [E]ninignate maiori mystica Musa docet*)» (Ep. 4:47-48). В понимании Муссато, Гомер и Вергилий исповедовали Единого Бога под различными именами; более того, центон Фальтонины Пробы показывает, что Вергилий предвосхищает христианскую веру («*Nostra fides sancto tota est praedicta Maroni*») (Ep. a fra Giov.).

Неудивительно, что он ищет в античной поэзии своего рода аллегории *in factis*, устанавливая соответствие между событиями, описанными в Ветхом Завете, и у древних поэтов (например, война между Зевсом и Титанам и строительство вавилонской башни, и т. п.). Параллели между античными мифами и событиями Священной истории неоднократно проводились как иудео-христианскими апологетами, так и в рамках святоотеческого богословия; они имеются также у Тертуллиана и Лактанция, хотя в дальнейшем эта традиция поддерживалась в основном религиозной поэзией, а не философией (*Curtius:1973*). Принципиально новый оттенок, внесенный Муссато, заключается в том, что его теория предполагает наличие этих аналогий

благодаря божественной инспирации как источнику поэтических истин, в то время как более ранние авторы исходили, как правило, из представления о знакомстве античных поэтов с Ветхим Заветом. Очевидно, что в такой ситуации поэт не может полностью осознавать, что именно он говорит; смысл произведения определяется не только и не столько его намерением, сколько первоначальным агентом инспирации.

Взгляды Муссато претерпели некоторую эволюцию в ходе полемики с Джованнино, и под влиянием последнего Муссато в XVIII послании отказался от своего наиболее скандального высказывания (по поводу Вергилия и центона Пробы), но это не кардинальное изменение, а лишь некоторое смягчение позиции.

Поэзия — не только теология, но и философия («*Altera quae quondam Philosophia fuit*») (Ep. 4:68); она может быть «то этикой, то физикой, а то математикой» (Ep. 18:62). «Тем, кто презирает поэзию, недостает ума (*Nis ratione carent, quibus est invis Poesis*)» (Ep. 4:67). Таким образом, поэзия ставится выше всех наук и даже включает их в себя. Она — отражение Божественного совершенства и способ его созерцания, поэтому остается неизменной во все века. Будучи высочайшим достижением человека, она дарует ему бессмертие посредством вечной славы в будущих поколениях (Ep. 4:73-76), символом чего является лавровый венец, присуждаемый поэтам. Поскольку поэт — это лишь сосуд, через который вещает Бог, то не все люди могут заниматься поэзией, а лишь отмеченные божественной печатью («*Non nisi divinos nos capit artis opus*») (Ep. 4:44).

Поэзия и теология имеют много общего и в плане формы, в первую очередь благодаря использованию фигурального языка. Библия включает в себя поэтические тексты, к числу которых Муссато относит «Песнь песней», евангельские притчи и Апокалипсис. Он также считает, что в Книге Иова, Псалмах, некоторых частях Исхода были использованы ритмико-метрические способы организации речи, характерные для поэзии, а Пророки и Соломон использовали метафоры и аллегорические образы (Ep. 7:23-29, 4:60-64, Ep. a Giov). Поскольку в древности люди еще не были готовы воспринять божественные истины напрямую, поэты-теологи прибегали к аллегориям, представляя мистические истины под покровом прекрасных сказаний. Кроме того, таинственные речения поэтов вызывали в душе слушателя удивление, тем самым заставляя его отнестись к услышанным словам внимательнее и благодаря этому лучше проникнуть в смыслы, скрывающиеся за ними (Ep. 4:59). Поэтому изображение события под аллегорическим «покрывалом» эффективнее воздействует на читателя, чем простое изложение того же самого.

Специфическим свойством поэзии выступает ее музыкальная природа: она представляет собой разновидность гармонии (*numerus*) и отражает небесные пропорции, выступая таким образом посредником между человеком и Богом (Ep. 7:97-98; 18:108-109). Именно поэтому иудеи в древности, обращаясь к Богу, использовали гекзаметры и пентаметры.

Поэзия приносит не только удовольствие, источником которого являются фигуральный язык и удивление, вызванное красотой поэтических вымыслов, но и пользу («*Proficit hoc nimium mortalibus utile carmen*») (Ep. 1:105), состоящую прежде всего во внушении аудитории этических норм под покровом аллегории. Такое понимание цели поэтических текстов восходит к Горацию (хотя сам Муссато и приписывает его Бозию — Ep. 18:151-152); однако высказывание, содержащееся в VII послании, позволя-

ет предположить, что Муссато игнорирует принципиальное единство *prodesse* и *delectare*, идею двусоставной единой цели, высказанную в Послании к Пизонам. Осудившему «Приапейский вымысел» адресату Муссато предлагает «на этот раз полезное, а не приятное» сочинение («*Nunc prodesse volens, non delectare*») (Ep. 7:5). Муссато выработал и собственное представление об удовольствии, которое он видит прежде всего в утешении, доставляемом поэзией человеку. Поэзия успокаивает страсти, обнажая их тщету; обретение связи с божественной гармонией приносит человеку ни с чем не сравнимое удовлетворение.

Некоторые из классических мифов, которые кажутся критикам непристойными, на самом деле являются поэтическими метафорами. Отвергнуть стоит только те языческие сказания, которые напрямую выражают ложные мнения, — как, скажем, тексты Овидия, где говорится о происхождении всего из хаоса, или аморальные произведения комиков. Осуждение бл. Августином сценических вымыслов (*fictiones scenicae*), по мнению Муссато, либо касается только комедии, либо говорит о предпочтительности создания трагедий для чтения (возможно, именно в расчете на это писалась собственная трагедия Муссато «Эцериноида»); поэтому неудивительно, что важнейшим автором, повлиявшим на его теорию трагедии, высказанную в I послании (*Ad Collegium artistarum*), был Сенека. Трагедия, по Муссато, — это конкретный поэтический жанр, имеющий свой предмет — деяния вождей и несчастия властителей («*Facta ducum memorat, generosaque nomina Regum, Quum terit eversas alta ruina domos... Non nisi nobilium nobile carmen erit... materiam Tragico Fortuna volubilis auget, Quo magis ex alto culmine regna ruunt*») (Ep. 1:87-88, 92, 101-102). Показывая неустойчивость любого царства и любой земной власти, трагедия возбуждает страх в аудитории. Описание жестоких превратностей судьбы заставляет каждого задуматься о своем положении. Трагедия учит стойкости перед ударами фортуны, приносит тем самым утешение душе.

Позиция Джованнино из Мантуи, одного из адресатов посланий Муссато и его оппонента, была сформулирована в его проповедях, но дошла до нас благодаря тому, что Джованнино резюмировал некоторые свои тезисы в письме, получившем распространение среди интересующихся этой темой современников и опубликованном в издании посланий Муссато в 1636 г. Объектом его критики является не столько сама поэзия, сколько попытки представить ее как «*ars divina*», объемлющую в себе философию и теологию. Его цель — не отвергнуть поэзию полностью и окончательно, но, скорее, вернуть ее на подобающее ей место в ряду других наук (*Curtius: 1973. P. 223-225*).

Джованнино возвращается к исходному смыслу представления о первопоэтах, отказывая им в праве называться теологами и отмечая, что Аристотель недаром называл их *theologisantes*, т. е. всего лишь «размышляющие о богах». Предметом их размышлений была природа, на которую они взирали с удивлением, напоминая в некоторой степени «физиков»-натурфилософов, ищущих причины природных явлений. Однако в отличие от последних поэты воплощали свои размышления в форме вымыслов, и с философской точки зрения их идеи не были истинными.

Использование метафор в Писании не дает оснований для сближения с ним поэзии, поскольку функции метафор в поэзии и в Библии различаются принципиальным образом: Писание использует метафоры (*utitur Metaphoris*) для сокрытия божественных истин покрывалом иносказания (*veritatis circumvelandum*), в поэтических же текстах они служат для изображения и наслаждения (*ad*

repraesentandum et delectandum).

Слово *vates*, по мнению Джованнини, является общим термином и для поэтов, и для философов, и для теологов, но его этимология в этих случаях совершенно разная. Обозначая священнослужителей как носителей божественной истины, оно, действительно, происходит от *vas* (сосуд); обозначая философов, чья сила заключается в интеллекте, — от *vis* (сила); а при наименовании поэтов, «связывающих» метры и стопы воедино, — от *vincio* — «связывать».

Тезис о способности поэзии вызывать удивление и тем самым привлекать внимание людей к своему предмету критикуется Джованнини через указание на существование двух видов этой эмоции. Он согласен, что поэзия способна вызвать удивление («*Poetica potest dici mirabilis*»), — но это чувство того рода, которое возникает при виде странного существа или чудовища, и не имеет ничего общего с удивлением перед лицом поразительных истин, открываемых Теологией. Таким образом, поэзия услаждает (*delectabilis est*) не в силу истинности своего содержания (*ratione contentae veritatis*), а вследствие использования вымысла и поверхностных языковых красот (*ratione dictae fictionis, et ornatus verborum exterioris*).

Топос лаврового венца как награды поэтам переосмыслиется кардинальным образом, когда Джованнини говорит, что он вручается не в ознаменование божественной и вечной природы их трудов, а символизируя вечную славу героям, чьи деяния они воспевают. Лавровый венец отражает форму поэзии: он представляет собой окружность — фигуру с пустотой внутри: так и поэзии недостает сердцевины, т. е. истинного содержания («*Poetica maxime circa varietates circuit et versatur, et a medio veritatis ut plurimu elongatur*»); лавр зелен и хорошо пахнет, но его плоды горьки — подобно тому, как у поэзии сладостные внешние слова скрывают горькую и пустую сердцевину («*Sic Poetica exterius habet quandam decorem verborum; interius autem amaritudinem vanitatum*»). Текст Джованнини содержит множество топов, общих для будущих противников поэзии, хотя в целом его позиция выглядит довольно мягкой.

Размышления ФРАНЧЕСКО ПЕТРАРКИ о месте и роли поэзии связаны с его стремлением выработать такое отношение к античному наследию, которое позволило бы вписать чтение классиков в жизнь благочестивого христианина. Он видел в поэзии в первую очередь источник гуманистической и практической мудрости, сближая ее с моральной философией как наукой о достойной и правильной жизни. Петрарка в значительно меньшей степени, чем Данте, ориентируется на автоэксгегузу, хотя и предлагает в письме брату Герардо («*Письма о делах повседневных*». X:4) традиционное (в рамках «аллегории поэтов») аллегорическое истолкование первой эклоги своей «Буколической песни»: сначала излагая ее буквальное содержание, а потом — что именно он имел в виду. Взгляды Петрарки лишены тех профетических оттенков, которые были характерны для Муссато: утверждая близость поэзии к теологии и философии, он все же не возводит ее на уровень божественного искусства (*ars divina*), имеющего небесное происхождение. Петрарка не создал собственной поэтики в виде отдельного трактата, однако его теоретико-литературные идеи содержатся в третьей книге *«Инвективы против врача»* (1355) и в *«Слове на Капитолии»* (1341), а также в нескольких письмах («*Письма о делах повседневных*». X:4; «Старческие письма». I:5; XII:2).

«Инвектива против врача» — полемически заостренная защита поэзии, использующая топосы гуманистической аргументации в ответ на обычный набор тезисов, высказы-

ваемых противниками этого искусства. Первым делом Петрарка утверждает совместимость поэзии и христианской веры, ссылаясь на поэтичность трудов таких «католических писателей», как свв. Амвросий, Иероним, бл. Августин, Киприан, Викторин, Лактанций и др. В то же время «почти никто из еретиков не включил ничего поэтического в свои сочинения то ли от невежества, то ли оттого, что в поэзии нет ничего созвучного их заблуждениям» (С. 323). Здесь же Петрарка ближе всего подходит к воззрениям сторонников концепции поэтов-теологов, утверждая, что «величайшие поэты в своих трудах исповедуют единого Бога», а «называя многих богов по именам», следуют скорее «своему времени и народным верованиям, чем собственно-му суждению» (С. 323).

Поэзия соотносится Петраркой со свободными искусствами и философией, которые противопоставляются *artes mechanicae*, имеющим практическую пользу, но лишенным благородства теоретических наук. Медицина лечит тело и тем самым оказывается у него на службе, в то время как свободные искусства врачуют душу и превосходят медицину настолько, насколько душа превосходит тело. Хотя поэзия и не входит непосредственно в число свободных искусств, она наряду с историей составляет часть грамматики; более того, формальное включение поэзии в этот список необязательно, поскольку никто не отрицает значения философии на том основании, что она в число свободных искусств не включена (*«Инвектива против врача»*. С. 325).

Выбор медика в качестве оппонента неслучаен: обсуждение места поэзии по отношению ко всем прочим человеческим занятиям составляло существенную часть поэтологической полемики, поскольку тогда еще сохранялось восходящее к Аристотелю и подкрепленное авторитетом схоластики разделение наук на низшие практические и высшие теоретические. В то же время именно медицина и юриспруденция представляли собой дисциплины, завоевавшие себе место в университетском *curriculum*.

Достоинство поэзии связывалось Петраркой, не признававшим историческую изменчивость поэтического творчества (что спустя два века уже войдет в круг популярных, хотя и не общепринятых, концепций), с представлением о вечных и неизменных началах. В ответ на обвинение врача, что наука прочна и непоколебима (*firma et impremutabilis*), а «поэзия пользуется меняющимися со временем размерами и словами (*poeticam uti metris et nominibus que pro tempore variantur*)» (Там же. С. 328), он сводит дело к вопросу о языковых изменениях. Любая наука пользуется изменяющимися словами, — но вещи, на которых основаны науки, неизменны. Точно так же обстоит дело и с поэзией, по крайней мере, римской: «У латинских поэтов никакого такого изменения нет. Кто из наших поэтов отклонился с пути Вергилия?» (Там же. С. 330).

Кроме того, занятия поэзией даруют бессмертие самому поэту, и то, что заслуженная им слава переживет его бренное тело, также свидетельствует о вечности поэзии как дисциплины. Наградой поэту (*premium poeticum*) становится бессмертие его имени; бессмертными становятся и имена тех, кого прославили поэты. В этом контексте Петрарка рассматривает символику лаврового венца. Его аромат символизирует сладость самой славы, густота листвы — способность дать отдых после тяжелых трудов, ее вечнозеленость — вечность славы. Вергилий называл лавр святым, поскольку его сажали возле алтарей; поэтому мы применяем этот же эпитет к поэтам и предводителям народа. Ношение лавра во время сна ведет к реализации сновидений наяву, что символизирует наличие истины в поэтических произведениях, которые глупцы считают всего

лишь снами. Аполлон любил лавр, поэтому поэтов венчают листьями с любимого дерева их бога. Способность лавра выдержать удар молнии означает, что слава поэтов не боится ударов судьбы («Слово на Капитолии». Pt. 11).

«Темнота», которую профаны ставят часто в упрек поэтам, — следствие изысканности и аллегоричности поэтического языка, которые присущи и языку Писания. Сложность восприятия поэтического текста играет важную роль, с одной стороны, скрывая истину от недостойных (поэты «хотят, никого не обманывая, немногим понравиться, и к немногим относятся знающие». — *«Инвектива против врачей»*. С. 341), а с другой — способствуя «наслаждению и запоминанию; ведь с трудом обретенное и приятней нам, и памятей» (Там же. С. 340). В этом Петрарка опирается на Григория Великого: «Огромная польза от темноты слова Божия (obscuritas eloquiorum Dei): оно упражняет разум, расширяя его усилием, а упражнение помогает схватить то, чего не схватывает праздный ум. Тут еще и что-то более важно, потому что, если бы смысл Священного писания повсюду лежал открытым, он опозлился бы (vilesceret), тогда как в некоторых более темных местах обнаружение его тем больше услаждает и питает (tanto maiori dulcedine inventa reficit), чем большего труда стоило уму его найти (quanto maiori labore castigat animum quesita)» (Там же. С. 341).

Петрарка признает существование как достойных, так и безнравственных поэтов, утверждая, что греховность вторых нельзя распространять на первых. «Не стану отрицать, что как отстой в вине и осадок в масле, так в каждой вещи, даже бестелесной, есть свой осадок. Недаром некоторые виды философии и некоторые философы в народе считаются нечестивыми». Точно так же имеются и нечестивые поэты: «В последнем ряду поэтов стоят те, кого называют лицедеями (scaenicos)... Их сами поэты презирают. Кто они и каковы, объяснил Платон в своем “Государстве”, приговаривая их к изгнанию из города; ... этим своим суждением Платон, однако, не только ничуть не задел героических и других поэтов, но даже, наоборот, очень помог им (Id tamen Platonis iudicium non modo heroucis atque aliis nil nocerat, imo vero multum proderat)... Когда у них Гомер, когда у нас Вергилий или другие светочи опускались до лицейских игрищ (scenicis ludis operam dederunt)? Понистине, чудным стилем (stilo mirabili) они говорили о добродетелях, о природе человека и всех вещей, и, конечно, о человеческом совершенстве (de virtutibus, de naturis hominum ac rerum omnium, atque omnino de perfectione humana)» (Там же. С. 334).

Идея первопоэтов-теологов разрабатывается Петраркой гораздо сдержаннее, чем у Муссато. Петрарка признает, что они не достигли того уровня познания единого Бога, которое стало возможным с приходом христианства. Однако они посредством изображения порочности богов «прикровенно» внушали народу мысли об их ложности («Инвектива против врачей». С. 342). Тезис об использовании метафорического языка в Писании также приобретает большую сдержанность: если Муссато говорит о поэзии как второй теологии, то Петрарка — о теологии как поэзии, отмечая важную роль поэтических элементов в Писании, а не приписывая поэзии его достоинство. «Поистине, поэзия ничуть не противоположна теологии. Чудеса? Я почти готов сказать, что теология — поэзия о Боге: называть Христа то Львом, то Агнцем, то Червем — что это, если не поэзия? Тысячи подобных вещей ты найдешь в Священном Писании... А что такое притчи Спасителя в Евангелии, как не речь, отчужденная от своего смысла, или, одним словом, иносказание, обычно именуемое аллегорией? Но из этого рода речи сплетена вся по-

эзия!» («Письма о делах повседневных», X:4). Теология и поэзия различаются по своей «материи»: первая говорит об истинных фактах и истинных богах, вторая — о вымышленных событиях и ложных богах. Но за этим исключением они используют сходные формы.

Представление о божественном вдохновении как источнике поэтического творчества сам Петрарка возводит к Цицерону: «Поверьте не мне, а Цицерону, который, говоря о поэтах в своей речи в защиту Авла Лициния Архия, прибегает к следующим выражениям: “Успех в прочих вещах зависит от изобретательности, обучения, искусства (et ingenio et doctrina et arte) — поэт создает сама природа, пробуждают силы собственной души, питает некое божественное вдохновение (poetam natura ipsa valere et mentis viribus excitari et quasi divino quodam spiritu afflari)”, так что не зря и не без какого-то своего основания наш Эний называет поэтов святыми (sanctos appellet poetas); поистине, они предстают нам хранителями дара богов (deorum munere)» («Слово на Капитолии». С. 7). Здесь отсутствуют свойственные Муссато и отчасти Данте профетические ноты, которые заменяются представлением о высоком даре или таланте.

Обаянность поэта Петрарка определяет по Лактанцию: она — в том, «чтобы передать преобразенными в иной облик путем намекающих образов (in alia specie, obliquis figuratibus... conversa) и с неким благолепием (cum decore aliquo) подлинные деяния (que vere gesta sunt); наоборот, строить все повествование на вымысле — значит быть глупцом и скорее лгуном (ineptum esse et mendacem), чем поэтом» («Слово на Капитолии». С. 15). «Под покровом вымыслов (sub velamine figmentorum) поэты выводят то истины естественной и нравственной философии, то исторические события (nunc fysica, nunc moralia, nunc hystorias comprehendisse)», поэтому «между делом поэта и делом историка и философа, будь то в нравственной или естественной философии, различие такое же, как между облачным и ясным небом, — за тем и другим стоит одинаковое сияние, только наблюдатели воспринимают его различно» («Слово на Капитолии». С. 15). Сладость (dulcior) поэзии связана с тем, что истина, отысканная с трудом (laboriosius quesita veritas), становится гораздо слаще.

Здесь, как и выше, мы снова наблюдаем некоторое снижение дискурса: речь у Петрарки идет не о передаче божественных истин, а лишь об общности предмета философских и поэтических текстов. Такие же отличия мы видим и при обсуждении вопроса о происхождении поэзии: вместо нисхождения с небес Петрарка предлагает в письме к брату Герардо вполне земную историю. Поэтический язык был создан людьми, ощущавшими потребность в поклонении высшим силам и недостаточность обычной речи для выражения собственного благоговения перед ними («Письма о делах повседневных». X:4).

Поэтологические взгляды Джованни Боккаччо изложены им в систематическом виде в трактате «О генеалогии языческих богов», — точнее, в его XIV и XV книгах (ок. 1363). Боккаччо считал свой труд незаконченным и протестовал против его преждевременного обнародования даже спустя много лет. Другие работы, в которых затрагиваются вопросы поэтики, — незаконченный «Комментарий к “Комедии” Данте» (1373) и «Жизнь Данте» (ок. 1364).

Собственно «Генеалогия языческих богов» принадлежит к традиции энциклопедических интерпретаций античной мифологии. Ее специфика заключается в том, что Боккаччо стремился не только познакомить свою аудиторию с античным наследием, но и защитить его от критики тех, кто не видел в античной поэзии ничего, кроме пустых историй —

красивых, но бесполезных и даже вредных. Последние книги трактата представляют собой типичную защиту поэзии. Боккаччо начинает с выделения отдельных групп противников поэзии. Всего таких социальных категорий — четыре. Первые — люди, поглощенные телесными удовольствиями и презирающие ученость, — вообще не удостоиваются особого внимания и развернутой дискуссии. «Пусть идут себе и расточают свои восторги корчмарям, забулдыгам, рыбным торговцам и потаскухам; грязные от вина и сна, пусть им несут свои восхваления, только разумным пусть дадут трудиться в покое, потому что нет существа наглее невежды и отвратительнее неуча» (Кн. 14, Гл. 2). Вторую группу Боккаччо упрекает в недостаточном знакомстве с античной мудростью, вследствие чего их критика поэзии не имеет достаточных оснований. Возможно, здесь имеются в виду университетские ученые-томисты (*Greenfield:1981*), которые ставили поэзию в своей классификации наук и искусств на самое низкое место. С ними автор тоже не вступает в прения: «Только лучше будет претерпеть их слабоумие, чем искать против него разумных возражений, потому что если они сами себя не понимают, то тем менее поймут других» (Кн. 14, Гл. 3). Третья группа — законники — основывают свою критику на бедности поэтов. Это, казалось бы, странный и далеко не основной тезис критиков поэтической деятельности, но споря с ним, Боккаччо вводит поэзию в общефилософский и христианский контекст. «Поэзия, конечно, богатства не приносит (*nullas afferre divitias*); однако не согласен, ... что это плоды ее несерьезности. Причина в том, что задачи или цели обогащения вообще нет у созерцательных дисциплин (*speculativarum disciplinarum*), она есть только у механиков, ремесленников, ростовщиков (*mechanicorum artificum seu feneratorum*)» (Кн. 14, Гл. 4). Таким образом, поэзия включается в число созерцательных наук (*speculativae disciplinae*). Помимо прямого смысла — возражения законникам — в этом отрывке имплицитно высказывается позиция Боккаччо относительно места поэзии среди различных видов человеческой деятельности.

Отнесение поэзии к числу созерцательных наук было далеко не очевидным решением; значительное число авторов относили ее, напротив, именно к практическим занятиям (наряду с ремеслами, медициной, изобразительными искусствами), которые находились в ведении низшего разума (*ratione inferiore*). Эта категоризация восходит во многом к «Никомаховой этике» Аристотеля и ее средневековым трактовкам, поэтому решение Боккаччо следует рассматривать как одну из попыток (характерных для XIV-XV вв.) кардинального переосмысления роли поэтического искусства. Это намерение подчеркнуто дальнейшим развитием мысли, когда Боккаччо, прибегая к фигуре уступки, предлагает тем, кто презирает поэзию, отвергнуть также и философию с богословием. В седьмой главе книги он рассматривает этимологию слова «поэзия», и этот анализ также призван укрепить его вариант классификации. По мнению Боккаччо, «слово “поэзия” произошло не отсюда, откуда многие неосторожно думают, что оно произошло: не от *poeu*, *poys*, что значит “делаю, делаешь”, а от “*poetes*”, древнейшего греческого слова, означающего “изысканная речь (*exquisita locutio*)”» (Кн. 14, Гл. 7).

Место обитания поэзии — небеса, где она смешивается с Божественными размышлениями («*cum celos inhabitet divinis inmixta consiliis*»). Занятия поэзией благотворно воздействуют на человека, поскольку «влекут ум к высшему (*trahentem ad sublimia mentem*), а не гнетут ее к земному (*ad terrestria deprimentem*)», дают «благочинное, а не шаткое, долговечное, а не кратковременное».

«Поэзия... есть прочная и устойчивая наука (*stabilis est et fixa scientia*), основанная и утвержденная на вечных принципах (*eternis fundata atque solidata principiis*), одна и та же везде и во всякое время, никакими переменами не сотрясаемая». Боккаччо также прибегает к распространению в защитах поэзии топосам о славе, дарующей бессмертие поэтам, и о почестях, которые оказывают поэтам властители (Кн. 14, Гл. 3).

Еще один набор аргументов против поэзии лежал в области морали и принципов христианского благочестия. Идущая от Платона традиция осуждения поэтов за то, что они способствуют порче нравов, была подхвачена в XIII в. богословами, представляющими неоплатоническую, томистскую струю в теологии. Они являются главными противниками Боккаччо, и опровержению их тезисов посвящена большая часть главы. Как указывает Ч. Осгуд (*Osgud:1930*), в целом Боккаччо защищает поэзию по пяти направлениям: указанием на ее историческое значение, исследованием ее предмета, ее этимологии, установлением аналогии со Св. Писанием и выявлением функции.

Поэзия для Боккаччо имеет божественное происхождение («*ex dei gremio originem ducere*») (Кн. 14, Гл. 7) и развивается вместе со всей человеческой цивилизацией. Хотя точное место и время ее происхождения установить невозможно, Боккаччо склонен отдавать первенство древним грекам. Он подробно развивает восходящую к «Метафизике» Аристотеля концепцию первых поэтов-теологов и связывает начало поэзии с религиозным инстинктом. Когда «некоторые люди, более высокие умом, начали удивляться творениям матери-природы», они постепенно пришли к идее существования единого Бога, управляющего всем видимым. Для поклонения ему они придумали «необычайные почести» и назвали их священными обрядами. Поскольку было бы нелепо «представлять божеству священные дары в немом молчании, они решили сочинить слова, посредством которых восхвалялось бы и возвеличивалось божество». «А поскольку было бы несообразным обращаться к божеству так же, как говоришь с крестьянином, слугой или товарищем и приятелем, то мудрецы пожела-ли, чтобы был изобретен изысканный способ речи, который и поручили жрецам придумать» (Кн. 14, Гл. 7).

В самом начале седьмой главы Боккаччо дает определение поэзии, которое в концентрированном виде содержит в себе основные принципы его поэтики. «Поэзия есть некий пыл изысканного изобретения и высказывания или записывания того, что изобретешь (*fervor quidam exquisite inveniendi atque dicendi, seu scribendi, quod inveneris*). Приходя из божьего лона (*ex sinu dei procedens*), она, полагаю, дается немногим душам (*mentibus*) при их сотворении, и из-за редкости этого дивного дара поэтов всегда было очень мало. Действия этого пыла поистине возвышенны: он внушает душе стремление говорить, изобретать чудные и неслыханные вещи (*peregrinas et inauditas inventiones excogitare*), с глубоким смыслом сочетать их в стройном порядке (*ordine certo componere*), украшать сочиняемое непривычными сплетениями слов и суждений и скрывать истину под мифическими и благолепным покровом (*velamento fabuloso atque decenti veritatem contegere*)».

Итак, поэзия сочетает в себе аспекты, связанные с нахождением, изобретением (*inventio*), с одной стороны, и изысканностью выражения (*exquisita locutio*), с другой. Для выполнения своей задачи поэту необходимо быть охваченным (*infusus*) происходящим свыше поэтическим порывом (*fervor*), способность воспринимать который является врожденным талантом. Но, в то же время, результат этой одержимости может быть достойным только в том случае, если у

поэта имеются соответствующие орудия (*instrumenta*) — знание грамматики и риторики, «начал других свободных, нравственных и естественных искусств», творений великих авторов, обладание географическими и историческими сведениями и владение «запасами слов». Таким образом, Боккаччо сочетает представление о поэтическом творчестве как одержимости с горацианским (в его средневековом изводе) тезисом о сочетании таланта и мастерства и необходимости энциклопедических знаний.

Свой тип *inventio* имеется и у риторики, для которой также характерны изящные речения; однако ключевое отличие поэта от ратора — использование вымысла. Этот тезис восходит к Аристотелю, но в новую историческую эпоху он приобрел совершенно иные коннотации. Основная функция поэзии — скрывать истину (*veritatem contegere*) под образным покровом, под покрывалом вымысла (*velamento fabuloso, integumenta fictionum*). Это очень распространенное понимание задач поэтического творчества для эпохи гуманизма, имеющее в своем фундаменте средневековую теорию многосмысленного толкования текста (→ экскурс Многосмысленное толкование). Боккаччо использует ее в «Генеалогии» для интерпретации мифов, но опирается также на опыт Августина в толковании античной мифологии (*Osgud:1930. P. xvii-xx*). Система многосмысленного толкования, будучи примененной к мифологии, предполагает наличие трех или четырех смысловых уровней мифа: первый — буквальный или «исторический»; второй — моральный — обеспечивает интерпретацию текста в этическом контексте (например, победа Персея над Горгоной означает победу мудрого человека над своими пороками и приобретение добродетели); следующий уровень — аллегорический, на котором тот же миф понимается как отказ благочестивого человека от земных удовольствий и устремление души в небесные сферы. Четвертый, анагогический смысл, связывающий сюжет с событиями Священной истории, обеспечивается параллелью между вышеупомянутым мифом и победой Христа над князем мира сего. Боккаччо также использует восходящую к Августину, цитирующему Варрона, систему трех уровней мифологии: теологической мифологии поэтов, предполагающей эвгемерическую интерпретацию; физической мифологии филологов, в которой некоторый сюжет воплощает те или иные моральные ценности или природные тайны; народной мифологии верований и предрассудков. Наконец, тот же Августин дает в «Граде Божиим» три возможных значения образов языческих богов: они могут символизировать знаменитых героев, или силы природы, или ангелов и демонов.

Несмотря на то, что поверхностный смысл может не быть правдивым в буквальном смысле слова, нельзя говорить о лживости поэтов, поскольку «басня скрывает много больше, чем значит ее оболочка; недаром басню иногда и определяли таким образом: басня есть примерная или поучительная речь в облачении вымысла, после снятия покрова с которого обнаруживается намерение рассказчика». Таким образом, басня определяется как разновидность дискурса, в котором имеется внешний и внутренний смысловые слои.

Боккаччо выделяет четыре вида басен, или сюжетов (*fabulae*), по тому, как их внешний смысл соотносится с правдой. Внешний слой первых лишен всякого правдоподобия, — например, в нем выводятся говорящие звери, как это происходит в баснях Эзопа или в Книге Судей, где описывается избрание животными царя. «Второй вид смешивает иногда басенное с прав-

дой, — когда мы говорим, например, что дочери Миния, за пражей презрев оргии Вакха, превратились в летучих мышей». «Третий более подобен истории, чем басне». Поэты, использующие его, казалось бы, пишут историю, но на самом деле «подразумевают совсем другое, чем изображается». К этому разряду относятся героические поэмы Вергилия и Гомера. Благородные комики, как Плавт или Теренций, могли и не иметь в виду ничего, кроме поверхностного смысла, но «описывая своим искусством нравы и речь разных людей, они хотели исподволь научить и предостеречь читателей; хотя изображенного ими на самом деле не было, по своей всеобщности оно или могло, или может случиться». Четвертый вид (выдумки полумных старух) Боккаччо не расматривает, поскольку тот не содержит ни внешней, ни прикровенной правды. Все три первые разновидности сюжетов Боккаччо находит в Священном Писании, тем самым оправдывая поэзию по аналогии.

Наличие внешнего и прикровенного смысла в поэзии решает важную проблему — опровержение тезиса о том, что поэты лживы, ставшего традиционным общим местом в критике поэзии. Поэты не лгут, поскольку «ложь есть некий близко похожий на правду обман, с помощью которого отвергается истина и утверждается неистина» («О генеалогии языческих богов». Кн. 14, гл. 13). Боккаччо ссылается на Августина, который насчитывает восемь видов лжи, и указывает, что «вымыслы поэтов не совпадают ни с одним из видов лжи, потому что у них вообще нет цели кого-либо обмануть, тем более что эти вымыслы, как правило, не только не стремятся к близкому подобию истине, как стремится ложь, но совсем не похожи на нее, наоборот, противоположны и чужды действительности» (Там же. Кн. 14, гл. 13). Здесь Боккаччо выступает в дискуссии с оппонентами, настаивавшими на принципиальном отличии Писания от поэзии: фикциональные, неисторические элементы библейского дискурса они объявляли не вымыслом, а фигурами. В ответ на это Боккаччо возражает, что нельзя поверить, будто бы «совершенно одинаковые вещи, получив разные названия, должны производить разные действия». В «Жизни Данте» он пойдет еще дальше в своих аргументах от аналогии и, развивая мысль Петрарки о теологии как поэзии, скажет, что «теология — это не что иное, как поэзия Бога (*La teologia niuna altra cosa é che una poesia di Dio*)» (P. 621).

Боккаччо подчеркивает сходство между философами и поэтами, однако отвергает обвинение, что последние всего лишь «обезьяны» первых. «Они стремятся к одному и тому же с философами, но не одним и тем же путем». Философы используют ясные рассуждения и опровержения, — поэт же «скрывает под оболочкой вымысла все, что задумал в душе, отбрасывая все рассуждения»; философ пишет в прозаическом стиле, поэт — в метрическом; философы ведут ученые диспуты в гимназиях, — поэты поют в уединении. Поэтому-то поэтов и нельзя назвать подражателями философов, а нужно причислять к самим философам — только особого рода. В этом контексте возникает вопрос, кому в действительности подражают поэты. Боккаччо склонен считать, что природе: «Поэты в торжественной песне действительно стремятся в меру сил воспеть то, что творит по вечным законам сама природа или ее произведения» («О генеалогии языческих богов». Кн. 14, гл. 17).

Итак, задача поэтов «не разоблачать посредством своего вымысла сокровенные тайны, а, наоборот, в меру сил скрывать и утаивать» их (Там же. Кн. 14, гл. 12). Поэтому поэтические тексты могут показаться некоторым темными и непонятными, однако это не порок, а достоинство. Истины следует скрывать по несколь-

ким причинам: во-первых, чтобы они не стали достоянием недостойных глупцов»; во-вторых, чтобы они не стерлись от чрезмерной привычности»; в-третьих, чтобы «после поисков, усилий, всеосторожного обдумывания и, наконец, откровения стала более дорогой истина, потускневшая было от обыденности».

Претензии морального плана занимали существенное место в критике поэзии. Здесь Боккаччо разграничивает «хороших» поэтов и тех, кого Платон повелел изгнать из города, т. е. многих комиков, сочинителей текстов для мимов, и вообще авторов, описывающих непристойные дела языческих богов. Они не заслуживают извинений, ведь «область воображения громадна и у поэзии всегда полна чаша вымысла, так что в благородном облачении для любых смыслов никогда не было недостатка» («*O genealogii языческих богов*». Кн. 14, гл. 14). Но именно эти авторы давно уже «искоренены и отброшены». Изучение поэзии не является смертным грехом, как утверждают отдельные ретивые критики, цитирующие св. Иеронима: «Поэзия есть пища демонам». Боккаччо считает несправедливым ссылаться на древних философов, но в то же время провозглашать анафему поэтам. «Где и когда поэзия согрешила больше, чем философия? Лучшая исследовательница истины — философия, но, конечно, вернейшая ее хранительница — поэзия, сберегающая истину под покровом вымысла» (Там же. Кн. 14, гл. 18). Боккаччо приводит в пример отцов Церкви и известных церковных авторов — Августина, Фульгенция, Иеронима, Дионисия Ареопагита как не чуждавшихся чтения поэтических произведений. Более того, как явствует из Посланий ап. Павла, он использовал в своих речах отдельные выражения из Менандра и Эпименида, и, наконец, сам Господь обратился к ап. Павлу словами Теренция. «Спаситель наш пожелал некогда, чтобы его слово и суждение было произнесено устами Теренция, и уже будет ясно, что не всегда песни поэтов — пища демонов».

«Генеалогия языческих богов» представляет собой первую систематическую защиту поэзии в рамках итальянской литературы; в ней собраны тезисы, которым будет суждено стать общими местами для большинства авторов ближайшего столетия. У Боккаччо они высказаны еще в прототипических своих формах, в будущем другие авторы придадут им новые оттенки и смыслы.

С конца XIV и до середины XV в. вопрос о достоинстве поэзии стал предметом дискуссий, вызванных расхождениями в представлениях разных слоев интеллектуальной элиты о необходимом и допустимом содержании образовательной программы для юношества. В самом общем виде эти различия можно сформулировать следующим образом: гуманисты отстаивали возможность включения поэзии в программу обучения в качестве фундамента для воскрешения *humanae litterae* в целом, целью которых являлось бы полное раскрытие человеческих возможностей и способностей. В свою очередь, представители религиозных орденов, расценивавшие природу человека как поврежденную, считали, что постановка таких целей приведет лишь к дальнейшему падению общества в пучину порока; поэтому образование юношества, по их мнению, должно базироваться не на гуманистических дисциплинах, а на изучении Писания, — поэзия же, занимающая низшее место в кругу наук, должна быть полностью изгнана из школы. Впрочем, для тех, кто уже достаточно укрепился в вере, допускалось изучение некоторых языческих поэтов и эпистолярной прозы.

Полемика подобного рода имела место во Флоренции в самом начале XV в. Ее наиболее известные участники — флорентийский гуманист и государственный деятель Колуччо Салутати и доминиканский монах Джованни Доминичи. В качестве события, иллюстрирующего истори-

ческий фон их дискуссии, можно назвать разрушение Карло Малатестой статуи Вергилия при входе в Мантую, которое вызвало резкую негативную реакцию некоторых гуманистов, включая Салутати.

Большой известностью среди современников пользовались письма Колуччо, затрагивавшие существенную часть вопросов, связанных с защитой поэзии (*Ullman: 1963. P. 69*). Среди адресатов этих посланий — болонский канцлер Джулиано Дзонарини, ушедший в монашество бывший филолог и поэт Джованни да Сан Миниато, и наконец, главный оппонент — Джованни Доминичи. Аргументация Салутати в эпистолярных защитах поэзии носит значительно более прикладной характер, чем у предшествующих гуманистов. Его цель — доказать, что чтение поэтов не только не принесит вреда благочестивым христианам и в первую очередь юношеству, а, напротив, необходимо для полноценного освоения культурной традиции.

Чтение классической поэзии не несет в себе опасности обращения читателя в язычество. В конце концов, язычниками были не только поэты, но и грамматика, но никто не предлагает отказаться от изучения их трудов по этой причине. Многие отцы Церкви читали и цитировали античных поэтов; только современные теологи в силу своего невежества не могут распознать поэтические цитаты самостоятельно, поэтому знание поэзии необходимо для правильного понимания текстов авторитетных христианских авторов. Как правило, Салутати не акцентирует профетический характер поэзии, провиденциальность поэтических высказываний; исключение представляет письмо к Дзонарини, в котором Колуччо «вчитывает» в тексты Вергилия не только единобожие, но и идею троичности и вечных мук грешников.

Поэзия ближе прочих дискурсивных искусств к Писанию, поскольку в нем используются метры, которые представляют собой инструмент, специфичный для поэтов. Впрочем, это не означает, что Библия является поэзией, оговаривается Салутати. Иносказание составляет суть поэзии, но метафоры используются и в Писании. Поэзия является ложью только на поверхности, но ее сердцевина — истина.

Поэзия энциклопедична, требуя от поэта, подобно оратору у Цицерона, знаний в самых разных областях. Она входит в число свободных искусств, но не в качестве высшего искусства, а как первая среди равных, вбирая в себя все прочие дисциплины. Ее можно поставить даже выше философии, поскольку философам знание поэтических текстов не требуется, а поэт должен освоить философию. Кроме того, философия таит в себе некоторую опасность, пристраивающую из склонности к особо тонким разграничениям, не свойственным поэзии.

Хотя изучение поэзии или поэтическое творчество не приносит денег, нельзя сказать, что в них нет практической пользы. Не имея культурного багажа, полноценного в ходе поэтических штудий, сетующий на их бессмысленность молодой корреспондент Колуччо не получил бы место секретаря при герцоге.

Довольно много места в письмах Колуччо занимает полемика о допустимости постыдных предметов изображения. Салутати предлагает различные объяснения неблагочестивому поведению героев (например, женитьбе Энея на Дидоне), ссылаясь на исторический контекст, соблюдение декорума в изображении характера и вплоть до обусловленности таких эпизодов спецификой их аллегорического столкновения (если Эней иносказательно представляет душу, проходящую через шесть возрастов человека в I-VI книгах, то описанные в III книге события должны нести в себе некоторую непредсказуе-

мость, соответствуя ранней юности). В другом месте он оправдывает поэзию ссылкой на Библию, указывая, что и в ней неоднократно описано прелюбодеяние и другие дурные поступки; что не влияет на истинность ее содержания.

Письма Салутати содержат широкий спектр аргументов в защиту поэзии, однако представление о ее познавательных и образовательных возможностях в них довольно узко. Салутати видит в поэзии источник не высших истин, а полезных знаний, умных мыслей, хорошего стиля и правильного языка (Ullman: 1963).

К систематической трактовке поэтологических вопросов Салутати приступил в первой книге трактата «*O подвигах Геракла*» (первая редакция до 1383, окончательная редакция так и не была создана). Энциклопедические знания позволили Колуччо синтезировать в своей поэтике риторические, неоплатонические, аристотелианские и святоотеческие подходы к поэзии в единую последовательную систему. Его отношение к Аристотелю (с «Поэтикой» которого он был знаком в арабских переложениях) было двойственным: с одной стороны, он отвергал схоластический неоаристотелизм университетских традиций и некоторые тезисы самого философа, с другой — включил в свою теорию часть его концепции.

Первая книга трактата (в остальных трех интерпретируются в аллегорическом духе античные мифы) последовательно рассматривает три ключевых поэтологических понятия — *роема*, *poesis*, *роета*. Анализ первого из них представляет собой очередной вариант защиты поэзии; к уже упоминавшимся аргументам Салутати добавляет историю-филологическое соображение, опровергающее аргумент критиков поэзии, сославшихся на Платона, который изгнал поэтов из своей идеальной республики. В реальных античных государствах, по мнению Колуччо, поэзии отводилось важное место, поэты почитались и выступали в роли вождей народа, советников властителей и т. п. Аргумент, связанный с топосом цивилизующей роли поэзии, приобретает здесь специфическую форму, в которой, возможно, проявляются личный опыт и интересы автора (государственного деятеля): благодаря своему возвышенному языку поэзия стимулировала почитание богов простым народом, тем самым способствуя укреплению авторитета власти.

Функцией поэзии является (и здесь автор трактата ссылается на Аристотеля) похвала добродетели и поругание порока. Однако специфика поэзии состоит в том, что это делается посредством особого языка — образительного, фигуративного и метрически организованного (Convenienter possumus cum Aristotile diffinire poesim esse potentiam considerantem laudations et vituperations prout metris et figurativis locutionibus concinnuntur)» (Р. 14). Язык поэтов принципиальным образом отличается от языка философов и ораторов. Он характеризуется сплавом гармонии (*numerus*) и мелодии (*melos*), а также наличием образов и поэтических фигур. Определение поэта Салутати берет из Катона Старшего, утверждая, что выражение «*vir bonus dicendi peritus*» гораздо лучше подходит поэту, чем оратору, поскольку последний вынужден прибегать к лживым аргументам в стремлении убедить аудиторию. «Поэт — это достойный человек, опытный в искусстве хвалы и осуждения, который посредством метрической и фигуративной речи скрывает истины под иносказательным рассказом о каком-то событии» (1:63). Поэт должен вести безукоризненную с этической точки зрения жизнь. Это было тяжело для древних поэтов, поскольку в их времена люди поклонялись фальшивым богам. Тем не менее, поэты уже знали, что их боги на самом деле — демоны, и в своих про-

изведениях обнажали ложь современных им представлений о богах, изображая их аморальные деяния. В этой связи Салутати весьма оригинально толкует утверждение Аристотеля, что поэты лгут о богах: с точки зрения греческого философа, они, возможно, и лгали, но в христианском понимании — говорили истину.

Задача поэта — хвала и осуждение — тесно связана с гораццианским представлением о пользе и удовольствии. Хвала, направленная на лучший предмет, и учит, и услаждает; направленная же на дурной объект, она может быть истолкована как совет избегать описываемого поведения, и тем самым приносит пользу. Осуждение дурных людей вызывает в читателе чувство стыда за них; полезное для души и укрепляющее нравы осуждение хороших учит, чего следует избегать, чтобы не быть осужденным. Так, Овидий, казалось бы, восхваляет любовь, но вначале он показывает ее в цепях, из чего мы можем вывести, что на самом деле описанная Овидием любовь — это нечто дурное, и увидеть в его творениях полезные поучения, позволяющие нам лучше узнать своего врага и научиться его избегать.

Метафоричность поэтического языка служит для читателя знаком, что он должен искать в тексте не прямой, а скрытый, аллегорический смысл. Поэтому поэзия может использовать в качестве предмета не только историческую правду, но и вымысел, рассказ о котором не будет в конечном счете ложью, а откроет читателю высшую истину.

Гармония поэтического языка — того же рода, о котором говорили пифагорейцы, считавшие местом ее пребывания небеса (в этом они, по мнению Салутати, все же заблуждались, так как общеизвестно, что за сферой огня не имеется воздуха, и, следовательно, звук там не может передаваться, — а значит, надо говорить о небесах как месте происхождения, а не пребывания гармонии). Подобно тому, как музыкальная мелодия состоит из чисел и пропорций, пропорциональные интервалы имеются в гекзаметре — прототипическом случае поэтической гармонии. Он состоит из шести дактилических стоп одинаковой длительности, за исключением последней. Шесть стоп гекзаметра соответствуют шести музыкальным нотам и образуют своего рода «мелодию» (об аналогии между стопами и музыкальными нотами у Салутати → экскурс Мелодия).

В своем трактате Салутати определяет место поэзии в кругу других наук и искусств, расставляя акценты несколько иначе, чем в письмах. Поэзия является одним из искусств, но, будучи, скорее, *facultas*, чем *scientia*, она относится к числу дискурсивных искусств (*artes sermoniales*), включающих также грамматику, логику и риторику, предмет которых неопределен. В кругу этих искусств она занимает особое место, поскольку остальные являются по отношению к ней подготовительными. Впрочем, ей принадлежат предметы квадривиума: числа арифметики, мера геометрии, мелодия музыки, образы (*similitudines*) астрологии. По отношению к философии и теологии она выступает в роли *prima inter pares*, при этом не будучи их разновидностью. Довольно большое место в труде Салутати занимает также определение места поэзии в системе небесных сфер. Опираясь на Марциана Капеллу, Фульгенция и других авторов, Салутати приходит к выводу, что место поэзии — над восемью небесными сферами — на *coelum stelliferum*. Это связано с тем, что поэзия является своего рода суммой существующих наук тривиума и квадривиума.

Поэзия создается поэтами (почему и называется поэзией — от греческого *poieō*) силой ума (*vis mentis*), воодушевленного воздействием Бога; поэтому их и называют пророками (*vates*). Но этого недостаточно для создания поэтиче-

ского произведения, и поэт должен обладать определенными техническими навыками. Мастерство поэта состоит в том, чтобы найти слова для выражения своих наблюдений над природой. Поэтому к врожденному таланту требуется добавить знание определенных творческих техник, в первую очередь стилистических. В области стилистики основным объектом критики для Салутати стали средневековые риторические трактаты (*ars dictaminis*), в которых место важнейших компонентов хорошего стиля заняли цветистый словарь (*splendorum vocabulorum congeriem*) и техника изометрических клаузул (*курсус* и — шире — *исоколон*). Последнюю технику Колуччо неоднократно называет «скользящей» и ассоциирует в первую очередь с произведениями современных клириков (*modernorum lubricatione religiosorum rythmica sonoritate*). В критике изоколлона он ссылается на Цицерона, назвавшего подобный метод построения периодов ребяческим. Этому стилю он противопоставляет ясный, четкий стиль древних (*solido illo prisco more dicendi*).

Оппонентом Салутати стал доминиканский монах Джованни Доминичи, автор трактата «Светлячок» (ок. 1405). Несмотря на свою принадлежность к доминиканскому ордену, Доминичи использовал не только доктрину Аквината и труды схоластов, но и неоплатонические концепции, труды бл. Августина и «Этимологии» Исидора Севильского. Трактат состоит из 47 глав: в первых двадцати резюмируются аргументы Салутати и других авторов в защиту классической литературы, еще в трех обсуждается терминология, а в оставшихся последовательно отвергаются резюмированные выше тезисы.

Доминичи придерживается томистского представления о системе наук с ее четырехчленным разделением философии на рациональную, моральную, естественную и божественную, а не представления о семи свободных искусствах, которые попадают в ведение к рациональной философии. Поэзия — в той мере, в какой она принадлежит к их числу, будучи низшим из искусств, — определяется туда же. В то же время и моральная философия может включать в себя отдельные области поэзии и истории, относящиеся к описанию нравов, т. е. «посредством изложения историй добродетельных мужчин и женщин предлагает примеры достойной жизни и злых вещей, которых следует избегать (*que eo ad mores conveniunt quo, vitutum mulierumque actus recitantes, bene vivendi et timendi in malis tradunt exempla*)» (P. 132)

Представление о том, что поэзия может посредством особого языка украсить философские истины, вызывает у Доминичи резко негативную реакцию. Истинная философия рождена в простоте, она ненавидит софизмы, ей чуждо мастерство и выставление себя напоказ, она использует не слова, а дела. Цицерон, Вергилий, Ливий, Аристотель — примеры ложной философии, занятой жонглированием словами, а не существом дела. Лучшим из древних философов был Сократ, который свел всю свою философию к морали. Таким образом, тот вид поэзии, который связан с вымыслом и украшенной речью, Доминичи отвергает, оставляя в качестве одного из элементов моральной философии лишь поэзию, имеющую ясную дидактическую направленность. В результате он осуждает языческую поэзию, оставив право на существование поэзии христианской, отнесенной не к рациональной, а к моральной философии. «Если кто-либо пожелает наслаждаться чтением поэтов и изречениями моральных философов за сладость их размера и красноречие (*dulcedinem metri et eloqui venustatem*), которые, разумеется, сопровождаются верностью истине, пусть он читает Торквата, Петрарку, Данте, Пруденция, Седулия, Аратора, Ювенкуса и христи-

анских историков и философов — Августина, Иеронима, Амвросия» (P. 395).

Доминичи отвергает саму возможность того, что в языческих произведениях под покровом аллегорий скрывается истина. Источником истины может быть только Откровение, но не разум. Языческая поэзия основана на разуме и, следовательно, может содержать не истину, а лишь неточные человеческие суждения под видом абсолютных истин. Что же касается аллегорического прочтения языческих текстов, то христианину по природному закону запрещается вычитывать в ложном истинное («*legere falsa pro veris prohibitum est etiam a lege naturae*») (P. 170). Поэтому «следует понимать вещи согласно тому, что в них действительно есть, а не согласно всем смыслам, которые можно им приписать (*Quod primum notari oportet quod omnium dicta debent intelligi secundum sensum in quem fiunt et non secundum omnem sensum quem efficere possunt*)» (P. 185). Аллегория в Писании однозначна и имеет свое собственное и четко установленное значение, в то время как метафоры в поэзии по-разному интерпретируются разными толкователями — часто противоположным образом. Поэтому поэтическая метафора и аллегория затуманивает, а не проясняет факты, принося не столько пользу, сколько удовольствие.

Сходные дискуссии об античном литературном наследии проходили в середине XV в. в Вероне, где при дворе гуманиста Эрмолао Барбаро собрался небольшой кружок писателей, включавший в себя Антонио Беккариа, Тимотео Маффеи, Бартоломео да Лендинара и др. АНТОНИО БЕККАРИА произнес три речи в защиту античной поэзии и риторики — «Защитительные речи против тех, кто называет красноречие и языческие книги и лучших поэтов неподобающими для чтения христианином» («*Orationes defensoriae... adversus quosdam qui dicebant elloquentiam et gentilium libros, et maxime poetas, non esse a christiano viro legendos*»), используя традиционный набор тезисов морального, исторического и гражданского характера. Поэзию Беккариа защищает, исходя преимущественно из педагогических соображений. Изучение древних авторов необходимо для освоения красноречия, которому Беккариа приписывает высокую роль в социуме. Поэзия была создана для облегчения учащимся освоения наук: захваченные сладостью поэзии (*dulcedine pellecti*), юноши проявляли больше усердия в учебе. Однако некоторые виды поэзии (героическая и элегическая) должны изучаться в первую очередь, а другие (лирическая, сатирическая, трагическая) — лишь после того, как ученики достаточно окрепнут в своей христианской вере. Беккариа убежден в естественной склонности человека к добродетели, на которую не может повлиять изображение дурных нравов. Любому здравомыслящему человеку очевидно, что греховные поступки, описанные поэтами, не могут служить примером для подражания. Поэзия служит цели этического совершенствования, учит людей избегать греха и стремиться к добродетели. Беккариа также прибегает к аргументу о «тайном монотеизме» поэтов, приписывая его не только Вергилию, но и такому сомнительному автору, как Овидий.

Беккариа придерживается теории божественной одержимости (*furore divinum*) как основы поэтического творчества. Божественная инспирация пробуждает в человеке его природный дар (*ingenium*). Ощутившие этот призыв должны оставить все прочие занятия и полностью отдаться своему призванию, напоминая в этом плане святых подвижников, которые оставляли богатство и привычную жизнь во имя приобретения религиозного опыта. Тем не менее, он никогда не уподобляет по-

эзию теологии и даже не прибегает к аллегорическому толкованию мифологии. Элементы мифологических сюжетов, обычно получающие аллегорическую трактовку, он интерпретирует как использование фигурального выражения.

ЭРМОЛАО БАРБАРО, епископ Веронский, совмещал церковное призвание с гуманистическими интересами, поэтому его позицию по отношению к античному наследию, выраженную в трактате *«Речи против поэтов»* (ок. 1475), можно назвать промежуточной. Барбаро не выступает против искусства красноречия, однако считает необходимым полностью устранить из образовательных программ изучение поэтов. Трактат Барбаро стал ответом на письмо Бартоломео да Лендинара, в котором тот защищал поэзию, используя аргументы, восходящие к «Генеалогии богов» Боккаччо, — и, в частности, идею о божественном происхождении поэзии. Критикуя определение поэзии как «сообщенного немногим умам способа изящно находить предметы, или говорить, или писать, происходящего из лона Господня (Ais poesim sic definitam esse quandam exquisite inveniendi aut dicendi aut scribendi qui ex sinu dei procedens paucis mentibus in creatione conceditur...)» (*«Речи против поэтов»*. С. 109), Барбаро указывает, что лона Господне (sinus dei) означает духовное вместилище, к которому никто не имеет доступа, кроме других ипостасей Св. Троицы. Говорит, что поэзия происходит из божественного Лона, означает утверждать, что поэзия и есть сам Бог.

Мысль о том, что выдумки и ложь, заполняющие поэтические труды, исходят от Бога, кощунственна. Отвергая идею истины, сокрытой под покрывалом вымысла, Барбаро не видит в поэзии ничего, кроме лжи и заблуждений. В Писании парабола изображает благие примеры, а выдумки поэтов «похотливы». Поэзия действительно изобретает вещи неслыханные и удивительные, но это не приближает ее к Богу, а, напротив, отдаляет от Него. Поэтов невозможно назвать теологами в силу отсутствия у них учения об истинном Боге и вследствие свойственных им порочной жизни и дурных нравов, хотя подобное наименование могло возникнуть из расширительного толкования того места из Августина, где он, со ссылкой на Варрона, говорит о трех видах теологии. Признавая теорию первопоэтов, Барбаро считает, что их творчество воспринималось как своего рода теология лишь в силу грубости нравов того времени. Божественными поэтов не делает и то, что поэтический талант редко встречается среди людей: существует множество редких вещей, которые не имеют никакого отношения к Богу (например, феникс). Стремление к славе не делает человека достойным, оно может сопутствовать дурным деяниям. Кроме того, поэзия никогда не пользовалась особым уважением среди философов, богословов, государственных деятелей, и это справедливо, поскольку поэты были творцами низкопробных произведений и глупых предрассудков, побуждали души своих слушателей к недостойным мирским наслаждениям. Способность к изящной речи присуща в первую очередь не поэтам, а ораторам, и не характеризует поэзию как таковую, так что эти навыки вполне развиваются без нее. Впрочем, Барбаро склоняется к тому, чтобы допустить чтение Вергилия и Горация, рассматривая их как риторов, а не поэтов.

Поэтика ЛЕОНАРДО БРУНИ флорентийского гуманиста, историка и филолога, канцлера Республики, друга и последователя Колуччо Салутати, содержится в его трактате *«О научных и литературных занятиях»* (1427) и первой книге *«Диалогов к Петру Гистрино»* (ок. 1401-1408). Первый из текстов представляет собой защиту поэзии в контексте вопросов образования. Отвечая на аргументы критиков поэзии, Бруни подчеркивает ее когнитивную и образовательную роль: в своих произведениях древние поэты

рассуждали о природе, причинах и происхождении вещей, сообщали множество полезных для жизни человека сведений. Государственные деятели могут найти в поэмах Гомера и Вергилия множество ценных замечаний относительно способов правления, о войне и мире. Грамматика, риторика, моральная философия, наряду с поэтикой и историей, должны быть неотъемлемыми частями воспитания гражданина.

Немногочисленные любовные фабулы, которые можно назвать аморальными, в классической поэзии компенсируются историями супружеской верности. Сюжеты, связанные с греховным поведением, могут и должны истолковываться аллегорически, — и более того, будучи вымыслами, они не оказывают на нас никакого морального воздействия; восхищение у нас вызывает изящество, с которым они рассказаны, и поэт для Бруни — это в первую очередь художник, а не моралист. Эта мысль была высказана также БАТТИСТОЙ ДА ВЕРОНА в работе *«О порядке преподавания и учения»* (*«De ordine docendi et studentii»*) (1459). Подобная концепция должна восприниматься в контексте своего времени. Речь не идет об отсутствии вообще этической компоненты в поэзии: этических следствий не имеет буквальный смысл истории, но в наличии этического смысла у скрытого — и истинного — плана сюжета никто не сомневается.

Однако сходство между пророками и поэтами, которых недаром называют *vates*, для Бруни несомненно. «Подобная способность читать будущее подразумевается в слове *vates*, которым часто обозначается настоящий поэт. Поэтому мы все должны распознавать в нем определенную одержимость Силой внешней и более мощной, чем он сам» (*«О научных и литературных занятиях»*). Поэзия — инструмент переноса Божественной гармонии с Небес на землю через душу поэта; поэтому поэтическая одержимость является проявлением вечного соответствия между микрокосмом и макрокосмом.

Вместе с тем поэзия очень близка к риторике, благодаря стилистическому совершенству поэтических произведений. Язык современных теологов — ненавистников поэзии — отличается грубостью, множеством ошибок и отсутствием изящества. Лактанций, Августин, Иероним, напротив, ценили сочетание знаний и изящного способа выражения. Невозможно заниматься философией, не уделив достаточно времени грамматике и риторике; нельзя участвовать в диспутах, не будучи хорошим стилистом. Для поэта необходимы три качества: воображение, или способность создавать вымыслы — специфично для поэта; изящество речи объединяет его с ритором; знание различных вещей — с философом. Таким образом, поэзия становится дисциплиной, объединяющей риторика, историю и философию. Эти три способности встречаются довольно редко; даже Данте недостаточно хорошо знал латынь и написал свою поэму на народном языке. Однако он имел широчайшую историческую эрудицию, отличался глубокими знаниями философии и риторики.

ФРАНЧЕСКО ДА ФИАНО работал преимущественно в Риме, в том числе в папской канцелярии. Его трактат в защиту поэзии — *«Против смехотворных порицателей и ядовитых поносителей поэтов»* (1404) — стал результатом участия в дискуссии, вызванной обильным использованием цитат из античных поэтов неким оратором, выступавшим в присутствии Папы. Трактат Фиано во многом повторяет аргументацию «Генеалогии языческих богов» Боккаччо. На основе представления об истине, скрывающейся под покровом вымысла, он дает толкование нескольким мифам, исследуя, как под коркой (*coctex*) скрывается сердцевина (*medulla*), содержащая истины трех планов: естественные,

моральные и исторические. Аналогия между Писанием и поэзией утверждается им весьма настойчиво и с разных точек зрения. В Писании также присутствуют cortex и medulla, которые должны восприниматься вместе как facta и signa. В свою очередь, поэты могут рассказывать о реальных событиях; библейские же сказания имеют параллели в поэтических мифах. Утверждение сходства между библейской и поэтической аллегориями приобретает у Фиано агрессивный характер, когда он замечает, что различие библейских типов (тропов, фигур) и обычных поэтических аллегорий — чистая софистика (Baron: 1955. P. 274)

Довольно важное место в трактате занимает доказательство того, что античные поэты не были идолопоклонниками, а почитали единого Бога («Ut intelligas poetas antiquos, quamvis Christianae fide lucis immunes, ydolatras non fuisse, se unum colentes deum ydolatrarum et ydolatrium omni tempore contemptores») (P. 128). Множество богов в античной поэзии символизируют различные атрибуты единого Бога (Аполлон — мудрость, Меркурий — красноречие) или святых. Древние, конечно, не могли исповедовать христианство, но они подошли к истине максимально близко. Вечное осуждение язычников кажется Фиано нечестным и несправедливым, хотя, конечно, полностью отринуть эту августирианскую концепцию он не может. Франческо приводит множество цитат, подтверждающих монотеистические взгляды различных авторов, и, более того, его высказывания позволяют заключить, что концепция тайного единобожия поэтов, разработанная предшествующими гуманистами, сменяется у него идеей «древнего единобожия, предполагающей имплицитный монотеизм античной культуры в целом» (Baron: 1955. P. 275-278).

Идея божественной инспирации получает у Фиано аутентичный платонический оттенок, когда он говорит о том, что furor divinus, воодушевляющий поэта, передается через него читателю. Римский гуманист подробно останавливается на совместимости стремления к славе (cupiditas gloriae) с христианским благочестием. Хотя Петрарка и Боккаччо решали этот вопрос положительно, он продолжал вызывать серьезные сомнения не только у критиков поэзии, но и ее защитников (Baron: 1955. P. 73). Франческо да Фиано видит в этом человеческом стремлении залог любого активного действия: без стремления прославиться («не будет ни святого, ни героя», к славе нас влечет наша человеческая природа (humanitas).

Подобно некоторым другим гуманистам, Фиано разделяет удовольствие и пользу, когда цитирует Исидора, говорившего о двух категориях поэтических басен: одни создавались для удовольствия (например, комедии Плавта и Теренция), вторые — для постижения природы вещей или нравственной проповеди (многие мифы). В остальном его работа практически не вносит новых идей в аргументацию защитников поэзии, повторяя привычные тезисы об отсутствии лжи в поэзии, позитивном эффекте иносказания, скрывающего истину от простецов, морально-воспитательной функции поэзии, необходимости природного дара для поэта, цивилизационной роли поэтов как советников вождей, бессмертия, даруемого поэзией, и т. п.

Поэтика Кристофоро Ландино — флорентийского поэта, философа и общественного деятеля — продолжает гуманистическую традицию, сочетая концепцию furor divinus с требованием риторической элегантности выражения. Его поэтологические высказывания содержатся в основном в нескольких текстах: комментариях к Данте (1480), Горацию (1482) и Вергилию (1487), а также в диалогическом трактате «Диспуты в Камальдоли» (1473) и в лекции о Петрарке.

Идея божественности поэзии пронизывает весь текст

комментария к «Комедии». Ландино воскрешает теорию первопоэтов-теологов, избранных Богом, чтобы открыть человечеству небесные тайны, в ее экстраемальной форме. Поэты, называемые vates (от vis mentis — сила мысли) и poetae (от poiein — творить из ничего или из материи) уподобляются Господу: «И превысший Господь — поэт, а мир его — поэма (et i lddio sommo poeta, e il mondo suo poema). Как Господь располагает свое произведение, т. е. видимый и невидимый мир, который он сотворил с использованием числа, меры и веса [аллюзия на Книгу Премудрости Соломона, 11:21, — Е. Л.], так и поэты составляют свою поэму с помощью числа (числовые соотношения между стопами стиха), меры (долготы и краткости), веса (весомости мыслей и чувств)» («Комментарий на Комедию Данте»). Божественность поэзии основывается также на этимологии имени Аполлона, означающего «единственный», не имеющий в себе множественности. Ландино обращается к традиции, восходящей к «Сатурналиям», согласно которой языческие боги символизируют атрибуты истинного Бога, а девять муз — ангельские хоры. Поэтому, когда говорится, что поэт черпает свою силу у Аполлона и муз, это можно истолковать как то, что он получает ее от Бога.

Древность и непрерывность поэтической традиции также является доводом в пользу ее божественного происхождения: иллюстрируя этот тезис, Ландино излагает краткую историю поэзии. Не оставляет он без внимания и божественную одержимость, которая неизмеримо выше всех человеческих умений, а поэту и поэзия превосходит все прочие искусства («Ma che l'origine della poesia sia più eccellente che l'origine delle arti umane, si manifesta perche il divino furore onde e generata e più eccellente che la eccellenza umana onde hanno origine le altre arti») («Комментарий на Комедию Данте»).

Ландино особенно озабочен тем, чтобы вписать свое понимание поэзии в общую неоплатоническую традицию, возводя понятие furor divinus к «Иону» Платона. Поэзия порождается стремлением души слиться с небесной гармонией, поскольку до того, как спуститься в тело, душа пребывала на небесах, созерцая Бога и Божественные мудрость, справедливость, согласие и красоту. После вхождения в тело душа забывает свой небесный опыт до тех пор, пока вновь не приобретет это знание посредством подражания Божественной гармонии в музыке и поэзии, выражающих устремление их творцов к небесной гармонии. Философы также способны к выходу за пределы телесности и достижению духовной общности с Богом; философия — это скрытый смысл поэзии, а музыка — ее язык.

Ландино находит в «Ионе» Платона три доказательства существования божественной одержимости: во-первых, ни один человек никогда не смог бы приобрести универсальные знания, имевшиеся у Орфея, Гомера, Гесиода и Пиндара, иначе, чем от Бога; во-вторых, поэты часто творят бессознательно и, очнувшись, сами не помнят, как произносили свои стихи («infuriati, molt cose stupende cantano, le quali di poi cessato il furore appena essi medesimi l'intendono, come se non essi lo abbiano proununciato, ma Iddio per la bacco loro») («Комментарий на Комедию Данте»); в-третьих, лучшие поэты — это не те, кто учился ремеслу с детства, а те, кто следует в своем творчестве божественному вдохновению. Когда божественная мудрость желает нам показать, что поэтические произведения не создаются людьми, а даруются им свыше, Музы вселяются в неискусного в поэзии человека, наделяя его способностью творить прекрасные поэмы.

Поэзия с помощью числа (т. е. метра) и риторических красот скрывает под божественным покрывалом (*velame divino*) высочайшие истины. Ландино обращается к теории четырех смыслов, в рамках которой он, в частности, истолковывает в «Диспутах» «Энеиду» в платоническом духе. Место поэзии в ряду других искусств Ландино анализирует в своем комментарии к Горацию. «Поэзия не относится к тем искусствам, которые наши предки называли свободными потому, что они намного превосходили все остальные; ... но она еще более божественная вещь, которая восполняет недостаточность всех остальных (*non esse illam unam ex iis artibus: quas nostri maiores quoniam reliquis excelliores sunt liberales appellarunt... sed est res quaedam divineri, quae universas illas complectens certis quibusdam numeris astricta*)». Риторика неразрывно связана с поэтикой, но при этом вторая намного превосходит первую и включает ее в себя в качестве составного элемента. Изящество выражения (*exquisita locutio*) и украшенный стиль (*stylus ornatus*) важны для поэзии, но не составляют ее сущности.

Неоплатоническое понимание сущности поэзии сочетается у Ландино с классической Цицеронианской «риторической поэтикой», когда в комментариях к Горацию и Вергилию он обсуждает различные аспекты триады *inventio* — *dispositio* — *elocutio* по отношению к поэзии. В плане нахождения предмет поэмы должен быть естественным и правдоподобным, но в то же время вымышленным, чтобы допускать аллегорическое толкование и приносить читателю наслаждение. Необходимо также разнообразие, услаждающее душу, пробуждающее интерес и предострашающее скуку. В комментарии к Горацию Ландино сосредоточивается на различных аспектах удовольствия, но в комментарии к Вергилию разрабатывает и тему пользы поэзии.

В вопросах стилистики Ландино опирается на Цицерона, утверждая, что поэт сходен с оратором и может заимствовать адресованные тому предписания; при этом он несколько ограничен, по сравнению с последним, использованием метров, но более свободен в плане выбора лексики. Поэзия заимствует у риторики изящество речи, а у других свободных искусств — содержание. Поэтика Ландино рисует образ поэта-энциклопедиста, образцом которого становится Данте. Все качества, которые Средние века видели в Вергилии, — свободное владение арсеналом риторики и теологическая, астрологическая, философская, историческая эрудиция, — Ландино приписывает великому итальянскому поэту.

В 1462 г. Марсилио Фичино основал во Флоренции при дворе Медичи Платоновскую Академию. Философия этого кружка была сложным синтезом античного неоплатонизма, августицизма и схоластически понятого Аристотеля. Поскольку сам Фичино был в первую очередь философом, а не поэтом или гуманистом, то для истории поэтики имеют значение лишь некоторые его идеи. В «Платоновской теологии» («*Theologiae platonicae...*») (1469-1474) он использует теорию аллегорического толкования, помещая ее в философский контекст и «обеспечивая интуитивные прозрения ранних гуманистических поэтик фундаментом в виде прямых отсылок к платоновским текстам» (*Greenfield: 1981. P. 232*). Он подробно разрабатывает концепцию первоэтов-теологов, добавляя к ней некоторые нюансы. Существенной особенностью его подхода является серьезный интерес к философским аспектам теории музыки, которую он тесно связывает с теорией поэзии через представление о небесной гармонии.

Важное место в его наследии занимает теория одержимости как условия поэтического творчества. Это состояние сопутствует созерцательности, обеспечи-

вая душе выход за пределы тела; философ пребывает в нем постоянно, а поэт — только время от времени. В этом плане поэзия сближается с пророческой активностью и сновидениями: все они представляют собой разновидности состояния, при котором душа покидает тело и становится открыта божественному влиянию. Божественная одержимость имеет четыре проявления: любовь, поэзия, мистика и пророчества, — и все эти формы связаны между собой. «Фичино создает философский фундамент, который отсутствовало у других гуманистов. Однако в его системе, по своей сути философской, поэзия остается служанкой философии, поскольку Фичино творил в рамках философской традиции, а не традиции защиты поэзии от нападок теологов-схоластов» (*Greenfield: 1981. P. 236*).

Джованни Пико делла Мирандола вошел в историю итальянской литературной критики благодаря своему «Комментарию на Канцону о любви Джироламо Бенивьени» («*Commento alla Canzone d'amore di Gerolamo Benivieni*») (1486). Однако по сути этот текст, как и другие аналогичные ему, принадлежит к сфере философии, а не теории поэзии. Канцона рассматривается не как поэтическое произведение, а как вместительное тайных смыслов и божественных истин. Хотя ее автор именуется Поэтом (*el Poeta*), его задача, в понимании Пико, вполне философская — показать простецам лишь внешнюю оболочку (*la cortecchia*) тайн любви, оставив сердцевину истинного смысла (*le midolle del vero senso*) для самых возвышенных и совершенных интеллектов (*intelletti*). Это правило от века соблюдалось теми, кто писал о божественных предметах «под покровом загадки и поэтическим прикрытием (*sotto enigmatici velamenti e poetica dissimulazione*)». Он заявляет также о намерении показать, как это делали греческие и римские поэты, в книге о поэтической теологии (*libro della nostra poetica teologia*), которая, к сожалению, не была даже начата.

К Платоновской академии Фичино был близок Джироламо Савонарола — знаменитый флорентийский религиозный деятель конца XV в. Довольно распространенное мнение о нем как обскуранте, невежественном монахе и гонителе интеллектуалов не имеет ничего общего с действительностью. Помимо того, что он был личным другом многих современных ему флорентийских гуманистов и художественных деятелей, он сам писал стихи и обладал обширными философскими знаниями. Схоластические представления сочетались в его мировоззрении с неоплатоническим живым ощущением Божественного. Его взгляды на поэзию, во многом сходные с представлениями других доминиканцев-критиков поэзии, отличаются особой систематичностью и фундаментальностью и были изложены в небольшом «*Примирительном трактате о методе поэтического искусства*» (1492), входившем в большую работу о разделении наук.

Поэзия осмыслена как часть рациональной философии, следовательно, ее содержание — особого рода силлогизм, называемый Аристотелем *paradeigma* (*exemplum*), подобно тому, как содержанием риторики является энгима. Савонарола придерживался традиционного томистского представления о том, что цель поэзии — репрезентация, создающая иллюзию прекрасного или четвергательного и вызывающая соответствующую этическую и психологическую реакцию в читателе. Однако если Фома Аквинский считал, что это происходит посредством риторического приема уподобления (*similitudo*), то Савонарола видел в этой роли *exemplum* — элемент логики. Но и в том, и в другом случае создание произведения понималось как интенциональный акт, в котором важную роль играет техника его осуществления. В этом неаристотелевский подход к поэтике кардинальным обра-

зом расходился с платонизирующей линией поэтологической мысли, которая рассматривала поэта как инструмент божественной воли, а творчество — как основанную на вдохновении деятельность, в которой технический аспект играет подчиненную роль.

Функция поэзии связана с этикой: поэт должен «побуждать человека к добродетели посредством уместных репрезентаций (*Finis autem poetae est inducere homines ad aliquid virtuosum per aliquam decentem repraesentationem*)». Но эта цель достигается благодаря «науучению, из какого рода вещей состоит этот используемый поэтом пример, и как мы должны применять этот силлогизм к различным категориям людей, различным ситуациям и видам деятельности». Однако поэт использует лишь частные примеры, в то время как диалектик достигает аналогичных целей путем индукции от частного к общему. Пример (*exemplum*) представляет собой конкретные образы, аналогии, а не универсальные наблюдения.

Отсутствие обобщения ослабляет убедительность этого силлогизма, поэтому он нуждается в дополнительных средствах привлечения человека. Эту функцию выполняют особый тип речи, предполагающий ее метрическую и ритмическую организацию, а также риторические украшения. Метр, впрочем, не является существенным аспектом поэзии, хотя и заметно ее украшает; однако поэт может успешно добиваться своей цели посредством подходящих метафор, образов и сравнений без стихотворной формы («*Nic ergo modus metricus et harmonicus utendi arte poetica non est ei essentialis. Potest enim poeta uti argumento suo & per decente similitudines dicurrere sine verso...*»). Более того, поэт не обязательно должен уметь пользоваться метром, зато знание логики для него обязательно («*Impossibile est enim quenquam logicam ignarum verum poetam esse*»). Если бы поэтическое искусство сводилось к знанию метров и риторических украшений, оно было бы всего лишь разновидностью дискурса, а не наукой, основанной на универсальных, неизменных принципах — таких, как логические принципы мышления.

Поэтика, таким образом, входит в систему наук, в тот их раздел, который подчинен рациональной философии, занимая в нем низшее место в ряду прочих свободных искусств. Эти виды деятельности были созданы природой и доведены до совершенства человеческим талантом. Эта позиция противоположна гуманистической концепции о Божественном происхождении поэзии, которая обеспечивала и всем свободным искусствам статус отдельной области в ряду наук. В томистской системе они остаются подчиненными философии, а содержанием поэзии является определенный вид силлогизма, а не природа, человек и Божественные материи. Такое представление о месте поэзии ослабляет ее связь с риторикой, столь важную для гуманистов. Для Савонаролы способ выражения не составляет сущностную характеристику поэзии, поэтому сосредоточенность гуманистов на изящной речи, как ему кажется, затуманивает суть литературной деятельности. Цицеронизм же вообще характеризуется как ограниченность, лингвистический консерватизм и страх перед поиском новых слов. Однако для дискуссий о поэзии важнее иное следствие: если метры и фигуральные выражения не составляют существо поэзии, тогда использование пророками поэтического стиля изложения является акцидентальным и пророки не являются поэтами.

Савонарола использует ортодоксальную томистскую семиотику аллегории. Буквальный смысл иносказания заключается не в сумме значений слов, как это понимают

грамматики и поэты, а в событии, которое подразумевается их автором. Наличие духовного смысла определяется тремя условиями: историчность контекста (духовного смысла не может быть у басни или игры воображения); принадлежность события прошлому, настоящему или будущему; его связь с Божественным Промыслом (этим требованием отбрасываются все дохристианские, например, римские фавулы, имеющие историческую основу). Следовательно, духовный смысл имеется только у Писания. Отсюда различия в использовании метафор теологами и поэтами. Цель первых — перевести высокую и непостижимую истину в человеческое измерение, для чего и нужны знакомые людям образы. Поэты же скрывают под метафорами не истину, а слабость основанных на вышеупомянутом силлогизме аргументов, которые не были бы привлекательными, если их представить без прикрас («*Poeta vero similitudinibus propter suarum rerum debilitatem utitur, nisi enim metaphoris sua argumenta velaret, magna eorum foret debilitas*»).

Поэты вредят юношеству, увлекая его баснями о дурных поступках и пороках, распространяют ложь и идолопоклонство. Поэтому Платон изгнал их из своего государства, и его примеру должны последовать современные властители, отвергнув чуждые добродетели книги, например, Овидия. Впрочем, те поэты, которые писали гимны богам и воспевали подвиги героев, заслуживают сохранения, поскольку использовали поэзию в соответствии с ее функцией.

Джован Франческо Пико делла Мирандола, отвергая поэзию на основе аргументов, высказанных как у Платона, так у христианских апологетов, дает нам доказательство того, что «хулителю» (*detractor*) поэзии не обязательно должен принадлежать к церковным и томистским кругам. В трактате «Об изучении божественной и человеческой философии» («*De studio divinae et humanae philosophiae*») (1496) он пишет о том, что, увлекаясь поэзией в детстве и юности, в более зрелые годы отказался от подобного чтения, прибегая к нему не чаще трех раз в пять лет, поскольку почувствовал, что оно «размягчает его душу (*animum emmolire sentiebam*)». Поэты вставляют в свои творения низкие и постыдные вещи (*turpitudines maximas & obscenitates*), располагая ум к похотливым стремлениям (*excitant mentem ad incentiva libidinum*), так что недаром св. Исидор запрещал чтение поэтических выдумок (*figmenta poetarum*). В другой своей работе («Сравнение тшеты языческой науки с истинностью учения христианского» — «*Examen vanitatis doctrinae gentium et veritatis disciplinae Christianae*», между 1510 и 1520, опубл. в 1573) он показывает, каким образом поэзия может располагать ко злу: «у Еврипида люди могут найти оправдание неблагочестию (*ex Euripide multos impietatis habuisse occasionem*)», Алкей и Анакреон подталкивают к нечистой и низкой любви и пьянству, Архилох и Гиппонакс — ко гневливости (Кн. 3, гл. 3). Ранние христианские авторы могли находить пользу в языческих авторах, но в настоящее время мы располагаем христианской благочестивой поэзией, которая намного выше античной благодаря превосходству своего предмета.

Поэтика Анджело Полициано относится к неоплатонической линии гуманистических теорий поэзии, хотя место поэзии в кругу наук Полициано определяет не в рамках системы семи свободных искусств, а в соотношении с различными видами философии. Хотя Полициано использует традиционные для гуманистических защит поэзии топосы, его тон уже совершенно иной: это «интонация представителя признанной обществом науки, который не столько защищает, сколько излагает свой предмет» (*Greenfield: 1981. P. 269*).

В силъве «*Нутриция*» (1486) Полициано излагает традиционный сюжет о цивилизующей роли поэзии, дав-

шей человеку понимание общего блага, справедливости, представление о любви к отцам и отчизне и т. п. На фоне предшествующих случаев использования этого топоса вариант Полициано выделяется тем, что в нем впервые ясно сказано, что Бог послал на землю поэзию из сочувствия людям. Этот исторический аргумент, находившийся, в общем, на периферии других гуманистических защит поэзии, стал центральным в поэтике Полициано. В описании цивилизационного процесса существенное место занимает также крайне важный для этого автора тезис о связи между поэзией и философией, у которой она заимствует свой предмет. Существование первопоэзии в форме песен для Полициано не случайно: музыка поэзии — это отражение пропорций гармонической музыки, производимой вращением небесных сфер. В момент поэтического творчества поэт пробуждает в себе чувство сопричастности этой гармонии, соединяясь с макрокосмом, отражающимся в его внутреннем микрокосме. Таким образом, поэзия становится средством коммуникации между землей и Небесами.

Концепция поэтической одержимости (*furo poeticus*) подробно разрабатывается в силвах «*Амбра*» (1485) и «*Манто*» (ок. 1482). Полициано отождествляет раннюю поэзию с пророчествами оракулов, которые, однако, не использовали метров. Среди первых поэтов-авторов он называет Сивиллу, библейских пророков и Зороастра. Догомеровская поэзия делится им на четыре направления: поэт — простая песня с аккомпанементом, лечебные чары и заклинания, гимны в составе религиозных ритуалов, магические формулы. Эти древние поэтические формы представляют собой сплав религии с пророчествами, астрологией и магией. В отличие от Ландино и Бруни, Полициано придерживался мнения, что поэтическая одержимость не охватывает обычного человека, а связана с тем, что некоторые люди при рождении получают пророческий дар. В этом контексте он рассматривает, в частности, рождение Вергилия. Полициано принимает также концепцию последовательной передачи вдохновения от поэта к слушателю, которую у Платона в диалоге «Ион» воплощает метафора магнита.

В сочинении «*Панэтистемон*» (1491) Полициано определяет место поэзии среди других наук, различая учение, дарованное свыше, изобретенное и смешанное. К первому типу относится теология, ко второму — философия, к третьему — пророческие высказывания (*divinatio*). Философия — мать всех искусств; она делится на три класса: созерцательная (*spectativa*), к которой относятся математика, арифметика, геометрия и музыка; практическая (*actualis*), включающую этику с политикой и практические дисциплины; рациональная (*rationalis*), объемлющая дискурсивные дисциплины — грамматику, историю, диалектику, риторiku, поэтику. История, понимаемая как искусство наррации, делится на два вида: 1) повествовательная о вымышленных, исторических или частично вымышленных событиях и имеющая целью образование и развлечение (*fabularis*) и 2) сообщающая сведения о мире (*ad fidem*), т. е. география, топография и т. п.

Поэзия делится на два основных вида. Первый использует героический метр, аллегорические фабулы и древнюю историю (фактически имеется в виду эпика). Второй создается теми, кого мы называем версификаторами, и включает лирическую, трагическую, комическую, сатирическую поэзию, которые в свою очередь разделяются на свои подвиды. Высшим видом поэзии является эпика, написанная героическим метром в фикциональном аллегорическом модусе. Метрика относится у Полициано к сфере музыки, сотворенной человеком, но хотя

связь между музыкой и поэзией для Полициано весьма важна, определяющим признаком поэзии является аллегорический тип дискурса.

Для теории Полициано характерно сближение поэтики и риторики на том основании, что последняя также обладает цивилизующим воздействием; однако автономия поэтики как художественно оформленной речи все-таки признается. Поэзия обладает собственной когнитивной ценностью, поэтому, несмотря на сходство классификации Полициано с системой Савонаролы, разница между ними принципиальная. Поэту необходимы глубокие знания о множестве вещей, включая философию, медицину, законы и свободные искусства. Идеал поэта и ратора, обладающего энциклопедическими знаниями, естественным образом подводит Полициано к идее подражания высоким образцам. Однако он выступал против экстремальных вариантов цicerонизма, отстаивая идею заимствований ради выражения собственной личности. Это нашло отражение в его дискуссии с Паоло Кортези о подражании (→ экскурс Подражание).

Поэтика Джованни Понтано представляет собой сплав неоплатонизма и цicerонизма, подобно другим гуманистическим теориям поэзии конца XV в. На общем фоне ее выделяет особое внимание к связи между историей и поэзией и к влиянию астрологии, в которой Понтано был большой специалист (*Greenfield:1981. P. 274*). В диалоге «*Акций*» (1499) поэзия через идею воображения связывается со снами особого рода. Обычные сны возникают вследствие действия разнообразных телесных факторов, пророческие же сны — результат воздействия ангельских и демонических сил, развертывающих перед визионером образы настоящего и будущего. Интересующий собеседников сон, не будучи пророчеством, относится все же ко второй категории; он представляет собой конфигурацию образов, содержанием которых является некоторая рациональная истина. Эти образы носят отчетливо аллегорический характер (*tegit figuris et velat ambagibus*), а их происхождение — внешнее по отношению к человеку. Поэзия — божественный и наиболее древний прототип всех остальных искусств; она оказывает на человечество цивилизующее воздействие.

Заметное место в «*Акциях*» занимает обсуждение *poetici numeri*, т. е. стихотворной и словесной формы поэзии, которая признается основным источником наслаждения. Анализируется расстановка ударений, распределение стоп, использование фигур, звуковые особенности и т. п. в поэзии Вергилия. Эта наибольшая по объему часть диалога представляет собой типичный грамматико-риторический анализ поэтического текста.

История мыслится в «*Акциях*» как выражение человеческой потребности сохранить память о себе в будущих поколениях. Происхождение и функция, традиционно приписываемые гуманистами поэзии, распространяются Понтано и на историю. Древние не различали их, воспринимая историю как поэзию в прозе (*poetica soluta*). История и поэзия сходны друг с другом в своей любви к описаниям; обе восхваляют добродетель и достойных людей, обе используют совещательный и торжественный виды красноречия. Удовольствие достигается в обеих посредством амплификаций, отступлений, разнообразия; обе стремятся тронуть аудиторию и следуют принципу декорума («*Utraque etiam gaudet amplificationibus, digressionibus item ac varietate, studetque movendis affectibus sequiturque decorum quaque in re ac materia suum*») (P. 193). Однако между ними имеются и различия. История излагает действительные факты, а поэзия может говорить о вероятном или полностью вымышленном. Историк должен

быть беспристрастным, соблюдать дистанцию между собой и предметом, в то время как поэту дозволяется чувство сопричастности рассказываемому и пристрастность. История более строга, экономна в словах и метрах, она тяготеет к краткости и скорости (*brevitas et celeritas*), в то время как поэзия требует большего изящества. Порядок повествования в истории прямой (в ней соблюдается хронология), а поэтическое произведение начинается *in media res*. История лишь рассказывает о деяниях богов, а поэзия стремится их умилизовать. Однако у них обеих общие цели: учить, приносить удовольствие и трогать душу («*ad docendam, delectandum et movendum*»).

Понтано также находит общность между поэзией и риторикой, поскольку и ритор, и поэт имеют дело с искусством речи. Но, как утверждал Гораций, хорошие поэты встречаются реже раторов. И те, и другие стремятся воздействовать на аудиторию — однако для ратора она ограничивается судьями, а поэт хочет добиться восхищения всех своих читателей. Оратор добивается победы, а поэт ищет вечной славы. Оратор для достижения своих целей может полагаться на разнообразные навыки, а поэт в некотором смысле связан своим талантом (*ingenium*). Важнейшая задача поэта — вызывать в читателе чувство удивления (*admiratio*), которое составляет важнейшую часть поэзии и понимается как способность тронуть душу читателя.

БАРТОЛОМЕО ДЕЛЛА ФОНТЕ — автор крупнейшего трактата о поэтике («*Поэтика*», ок. 1490-1492), созданного до перевода «Поэтики» Аристотеля на латынь Лоренцо Валлой в 1498 г. Его труд представляет собой синтез результатов, полученных в процессе комментирования античных поэтов, тезисов инаугурационных речей и компиляций из древних авторов. Будучи учеником Ландино, делла Фонте тем не менее придерживается скорее филологической, чем аллегорической линии в интерпретации классиков. Он стремится выявить природу и исторический контекст комментируемых жанров.

«Поэтика» делится на три книги. Первая — «О достоинстве поэзии и поэтов» — представляет собой комплекс традиционных гуманистических топосов в защиту поэзии; вторая — «О задачах поэта» — основана на Горации, Сервии и Макробии; третья — «О поэтических жанрах и их истории» — использует множество античных источников. В начале первой книги Фонте разрабатывает привычные представления о поэзии как начале и источнике всех искусств, о ее божественном происхождении, о вдохновении, о правде под покрывалом вымысла и образной изящной речи. Он подробно останавливается на понятии первоэтов (*prisci poetae*) и их цивилизующем воздействии на человечество. Жанры поэзии, в понимании автора, имеют сакральное происхождение: лирика прославляла богов и героев, элегия оплакивала мертвых, трагедия, комедия и сатира были частью священных ритуалов. Поэты, таким образом, осуществляли связь с богами; они обладали самыми обширными знаниями среди философов и представителей свободных искусств; они — опытные риторы и способны выражать свои мысли с помощью украшенной речи.

После краткого изложения основных положений своей теории делла Фонте вводит фигуру критика поэзии Павла Терция, в дискуссии с которым делла Фонте продолжает свою защиту. Делла Фонте признает историческую эволюцию поэзии, соглашаясь, что творчество первоэтов может казаться примитивным: но они были превосходны в контексте своей эпохи, ведь ни одно искусство не достигло расцвета в начале развития. Поэты были не только теологами и пророками, — они были сведущи и в других искусствах: например, именно они дали народам

законы, установили обычай брака, построили Фивы и другие города. Поэзия принесла пользу, научив людей соблюдать справедливость, уважать предков и законы, стойко сносить удары судьбы. Во времена Гомера не было ни истории, ни риторики, ни философии, но поэзия включала в себя все эти дисциплины в зачаточной форме, и первые поэты-теологи выполняли функции ораторов, философов, историков. Медицина и юриспруденция ниже поэзии, потому что являются искусствами, направленными на получение дохода (*artes venales*). В отличие от дисциплин, имеющих дело с небольшой частью философии, поэзия объемлет ее всю. Делла Фонте подчеркивает энциклопедичность знаний, необходимых поэтам, объясняя этим кажущуюся темноту и запутанность поэтического языка. Поэты не стремятся к сложности; ее причина — в том, что понимание их творений требует большого объема знаний. Поэзия скрывает истины под покрывалом вымысла и образной речи, но некоторые люди от недостатка образования способны воспринять лишь эту оболочку, не умея проникнуть под нее. Делла Фонте признает непристойность некоторых поэтических сочинений, но не считает это достойной причиной для отвержения всей поэзии в целом. Поэты склонны к одинокой жизни вне общества, потому что их душа — небесного происхождения, они не заботятся о земном и удаляются в те места, где могут предаваться созерцанию.

Следующая книга — о задачах (*officium*) поэта — по своим тезисам во многом восходит к Горацию. Первый долг поэта — следовать направлению своего таланта, т. е. знать, описание каких предметов ему лучше всего удастся. Каждый поэт имеет склонность (*facultas*) к определенному жанру, в соответствии с чем и должен выбирать себе тему. Таким образом, в поэтике делла Фонте первичен жанр, а не предмет. Хотя поэт должен свободно следовать своему воображению, ему не следует идти против природы, изображая невозможное или не имеющее правдоподобных причин.

Вторая задача — организовать и распределить материал, где-то немного добавив к истине, где-то убавив от нее, но никогда существенно от нее не отклоняясь (здесь делла Фонте применяет знаменитое Цицероновское положение к поэтическому творчеству). Поэтический способ распределения материала при этом отличается от исторического, соблюдающего хронологию, и от риторического, ориентированного на убеждение аудитории. В качестве примера поэтического произведения автор использует эпiku, и поэтому его волнует вопрос об отступлениях: они допустимы в той мере, в какой находятся рациональные обоснования для их введения в сюжет. Следует также следить за соблюдением пространственно-временной связности повествования, хотя при необходимости она может быть нарушена.

Третья задача — найти словесное выражение для задуманной и структурированной фавулы. Здесь следует придерживаться изысканной речи, подбирая средства воздействия на эмоции аудитории и соблюдая принцип декорума, т. е. соответствия стилю предмету изложения и персонажу (например, Улисс говорит высоким стилем, Менелай — низким). Делла Фонте выделяет три традиционных стиля, используя Цицероновские термины — *grave, medium, tenue*. Вместе с тем, Делла Фонте разрабатывает и восходящую к тому же Цицерону идею о том, что одним из источников наслаждения является разнообразие (*varietas*); эту идею он применяет преимущественно к стилистическому аспекту поэтического произведения, так что в его поэтике *varietas* до известной степени компенсирует строгость соблюдения декорума. Поэту следует избегать

однообразия тона: серьезные предметы должны по-рой подаваться с некоторой легкостью, а легкие — возвышаться.

Вопрос о подражании дела Фонте обсуждает в контексте проблемы словесного выражения. Для него подражание — это воспроизведение классических моделей выражения, в первую очередь общих мест, соответствующих различным жанрам. Заимствуя то или иное выражение у кого-то из классиков, следует быть осторожным, поскольку и у великих поэтов встречаются ошибки. В то же время, при обсуждении эмоциональной реакции читателя на различные возрастные, социальные, национальные виды характеров, дела Фонте имплицитно использует идею подражания жизни как воспроизведения универсальных человеческих моделей поведения.

В решении первой своей задачи поэт полагается на природу, в решении второй — на природу и мастерство, в решении третьей — исключительно на мастерство. Это разделение не противоречит представлению о божественном происхождении поэтического дара и акте творчества как результате инспирации. В гуманистической поэтике дела Фонте *ingenium* существует рядом с *artificium*. Поэты делятся на две категории: первые пишут непосредственно по вдохновению, подобно Гомеру и Данте, другие, имея некоторое призвание, добиваются успехов благодаря приобретенным знаниям и практике.

Третья книга трактата рассматривает историю поэзии сквозь призму системы жанров. В этом отношении дела Фонте следует за Диомедом, выделявшим *genus comique* (эпические поэмы), *genus enarrativum* (когда говорит только поэт), *genus activum vel imitativum* (драматические жанры). Первый литературный род, в котором говорят и поэт, и персонажи, ограничивается эпической поэмой, повествующей героическим метром (гекзаметром) о богах, царях и доблестных деяниях. Второй, где говорит только поэт, имеет несколько менее возвышенные предметы и делится на эпидейктическую лирику, ямбы, используемые для поношения, элегии — для жалоб. Третий определяется тем, что в нем говорят лишь персонажи и изображается то, что можно показать на сцене. Он делится на несколько видов: трагедия, древняя комедия, новая комедия, сатира и мим.

XVI век

XVI век в Италии справедливо называется «веком критики» (*Hathaway:1962*). По сравнению с предыдущими эпохами не только резко выросло количество новых трактатов, но и принципиальным образом расширилась их тематика, углубились представления об основах литературного творчества и поэтологических категориях. Если в XIII-XV столетиях большая часть работ принадлежала к жанру «защиты поэзии», то в эпоху Чинквеченто появились новые оригинальные поэтики, трактаты об отдельных жанрах и эстетических категориях. Принципиально изменилась и критика отдельных произведений (например, «Верного пастуха» Гварини, «Комедии» Данте, «Освобожденного Иерусалима» Тассо, «Неистового Орlando» Ариосто, драматургической продукции различных авторов): грамматико-филологический комментарий или поиск «красот» сменился дискуссиями, затрагивавшими самые сложные теоретические аспекты этих текстов.

1. Комментарии к «Искусству поэзии» Горация и «Поэтике» Аристотеля.

К. Ландино, И. Бадий Асцензий, А. Дж. Парразио,

В. Маджи, Ф. Робортелло, Дж. Гриффоли, Дж. Б. Пинья, А. Риккобони, П. Веттори, Л. Кастельветро, А. Пикколомини, Л. Сальвиати, П. Бени

Важнейшим стимулом бурного развития литературоведческой мысли стал процесс активного комментирования и переосмысления классического наследия — в первую очередь «Искусства поэзии» Горация и во второй половине столетия — «Поэтики» Аристотеля. Их известность и влияние на поэтологическую мысль в период Средних веков и раннего Возрождения различались весьма значительным образом, что не могло не сказаться и на их рецепции в XVI веке. Если «Поэтика» была известна читателям того времени в основном в выдержках и арабских пересказах (латинский перевод «Поэтики», сделанный Вильгельмом Мербекским в XIII в., не получил широкого распространения), то Послание к Пизонам являлось одним из немногих античных текстов о теории поэзии, доступных средневековой аудитории.

Хотя новых комментариев к нему в эти эпохи не было создано, довольно широко были распространены тексты двух грамматиков — Порфириона (III в.) и Акрона (Псевдо-Акрона) (V в.); более того, многие манускрипты и первые печатные издания (конец XV в.) самого «Искусства поэзии» включали в себя эти два комментария. Их труды представляют собой прежде всего грамматические разъяснения (*explicationes*), направленные на выявление смысла слов, разбор синтаксических конструкций, перифразы темных мест, установление параллелей с другими авторами; содержат также исторические и мифологические пояснения. Однако Акрон разработал и некоторые теоретические вопросы, в частности, проблему общего декорума как соответствия между стилем и предметом произведения, которая станет своего рода фирменным знаком «горацианской линии» в ренессансной поэтике, а также подчеркнул риторические аспекты поэтической теории Горация. Акрон также стоит у истоков традиции выделения в тексте Горация отдельных предписаний (*praescepta*).

В истории ренессансной экзегезы Горация Б. Вайнберг выделяет несколько периодов (*Weinberg:1961*). К первому из них относятся ранние работы, написанные в конце XV и 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: корреляция между рекомендациями Горация и риторической триадой *inventio* — *dispositio* — *elocutio*, анализ композиции послания именно с опорой на эти категории; прескриптивность комментариев — традиция разделения текста послания на отдельные отрывки, центральная мысль которых выделялась в виде «предписания», «правила» или «заголовка»; центральное положение категории декорума (соответствия между стилем и предметом произведения) в поэтике; представление о пользе и удовольствии как двух целях поэта; противопоставление *res-verba* как ключевая оппозиция теории.

В 1482 г. в составе полного комментария к сочинениям Горация, принадлежащего перу Кристофоро Ландино, был опубликован первый ренессансный комментарий к «Искусству поэзии». Эта небольшая работа представляет собой характерный продукт своей эпохи и в ней имеются все перечисленные выше характеристики, за исключением отчетливого противопоставления *res-verba*. Ландино следует традиции согласования учения Горация с риторическими теориями. Он указывает на близость к друг другу занятий поэта и ратора — хотя в целом,

на его взгляд, поэтика намного превосходит риторику 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.

Вместе с тем, комментарий использует топоры, характерные для «защиты поэзии» — традиционной для гуманизма XIII-XV вв. формы существования поэтологической теории: 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 с целью обмана; *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 посредством противопоставления собственно лжи и поэтической фантазии.

Одним из самых популярных в XVI в. комментариев был труд Иодока Бадия Асцензия, опубликованный в Париже в 1500 г. Это значительно более пространный, по сравнению с текстом Ландино, комментарий, наиболее характерная черта которого — энциклопедичность: Бадий стремился включить в него как можно больше параллельных мест из других авторов, и в первую очередь — Квинтилиана и Цицерона. В нем также прослеживаются вполне средневековые по своему характеру попытки систематизировать разрозненные идеи римского автора, что получает выражение в поиске троичных структур во всех аспектах гораццианской поэтической теории: три возможных предмета, три стиля, три вида декорума и т. п.

Его одержимость триадами столь велика, что среди целей поэта он указывает во-первых, удовольствие, во-вторых, пользу, а в-третьих, обе эти цели одновременно. В том, что касается предмета поэзии, он выделяет сразу две триады: с одной стороны, деление на правдивые, правдоподобные, а также на неправдивые и неправдоподобные предметы, с другой — на высокие (связанные с богами, героями и царями), средние (для дидактической поэзии) и низкие (пасторальные и бытовые) темы. Все эти триады связываются между собой принципом декорума, формируя иерархию высоких, средних и низких жанров, восходящую к средневековому колесу Вергилия. Еще одна триада, восходящая к «Государству» Платона и разграничивающая три поэтических вида: миметический, экзегетический (нарративный) и смешанный — замиметована у Диомеда.

Бадий первым из ренессансных комментаторов вносит в гораццианскую теорию значительно больший, чем в оригинале, акцент на оппозиции *res/verba*; при этом поэзия оказывается у него полностью несамостоятельной дисциплиной, поскольку черпает *res* из философии, а *verba* — из риторики и грамматики (*Weinberg: 1961. P. 84*). Впрочем, в силу разнообразия цитируемых Бадием источников невозможно точно определить, видит ли он здесь проявление несамостоятельности поэзии или же, напротив, считает, что

она занимает особое место среди искусств, подготовительных по отношению к ней, — как, например, считал Колуччо Салутати и другие «защитники поэзии» (в то время как тезис о несамостоятельности поэзии был характерен скорее для круга ее «поршителей»). При этом сложно сказать, насколько вся эта проблематика была действительно актуальна для Бадия, поскольку нередко в ключевых для этой многовековой дискуссии вопросах (например, можно ли использовать неправдивые и неправдоподобные сюжеты) он занимает непоследовательную позицию.

«Комментарий к Искусству поэзии Квинта Горация Флакка» (*In Q. Horatii Flacci Artem poeticam commentario*) Ауло Джано Парразио был напечатан в Неаполе в 1531 г. Ему предпослано обширное введение, в котором Парразио высказывает традиционные для предшествующих веков идеи: о божественном происхождении поэзии, о поэтической одержимости, о поэте-пророке, аллегорическом способе толкования поэзии, о необходимости для поэта быть хорошим человеком, о важности энциклопедических знаний и т. п. В «Поэтическом искусстве» Парразио выделяет две составные части, прибегая к восходящему к античным трактатам по риторике и средневековым *ars dictaminis* выявлению пороков (*vitia*) и достоинств (*virtutes*) изложения, и таким образом сводит поэтическую теорию преимущественно к стилистической.

Его рекомендации сводятся к пропаганде принципов умеренности и соблюдения декорума во всех аспектах произведения, когда пороки могут быть не только отсутствием тех или иных достоинств, но и чрезмерного использования того или иного поэтического приема: предмет не должен содержать в себе ничего неподобающего или быть внутренне несогласованным; нельзя позволять себе излишних отступлений или украшений; следование тому или иному стилю не должно быть чрезмерным; в стремлении к разнообразию необходимо воздерживаться от слишком активного использования мифологических образов, риторических фигур и прочих украшений; нельзя отходить от важнейшего предмета. Стремится следовать к согласованности в построении всего произведения, к изящному расположению и украшенному стилю, разнообразию и совершенству произведения в целом; начинать следует с проработки плана всего произведения, добиваясь строгого соответствия начала, середины и конца. Первые в комментарии к Горацию появляются параллельные места из «Поэтики» Аристотеля, хотя их содержание свидетельствует о знакомстве автора скорее с переложением Аверроэса, чем в оригинальном тексте.

В целом, комментарии первого периода осмысливают материал «Искусства поэзии» в терминах поэтологической теории предшествующего периода, сочетающей в себе топикку «защит поэзии» с риторическими методами стилистического анализа. В 1535 г. Лодовико Дольче перевел «Искусство поэзии» на итальянский язык. В посвящении он поднимает вопрос о применимости предписаний Горация к поэзии эпох, отличных от времени его создания, и решает его в позитивном ключе, указывая, что современные поэты не знакомы с основами своего искусства и нуждаются в наставлениях более, чем когда-либо. Однако трактовка этих наставлений начала постепенно изменяться, демонстрируя постепенный отход от традиционных представлений о поэзии.

В 40-е гг. XVI в. началось активное освоение «Поэтики» Аристотеля, оказавшее влияние на все направления литературно-критической мысли этого времени. Именно тогда начинается второй период гораццианской экзегезы, отмеченный активным поиском параллелей между

текстами двух античных теоретиков поэзии. В 1546 г. Франческо Филиппо Пиндемонте в «Описании Поэтического искусства Горация Флакка» («Eosphrasis in Horatii Flacci Artem poeticam») представил первую попытку подобного комментария к Горацию, который, однако, нельзя еще с полным правом назвать интерпретацией «Искусства поэзии» в аристотелевском духе. Пиндемонте, скорее, добавляет еще один текст к традиционному списку, в котором осуществляется поиск параллельных мест, сохраняя все распространенные ранее основные топосы истолкования Горация. Из интересных и важных новшеств можно отметить параллель между аристотелевским принципом единства и гораццианским принципом уместности (*convenientia*), а также истолкование первых строк послания в контексте теорий подражания Аристотеля и Платона.

Вскоре и знаменитые интерпретаторы Аристотеля Винченцо Маджи и Франческо Робортелло также откомментировали Послание к Пизонам. Однако Робортелло опубликовал «Изложение сочинения Горация, которое обычно называется Об искусстве поэзии к Пизонам» («Paraphrasis in librum Horatii, qui vulgo de arte poetica ad Pisonem inscriptum») в качестве приложения к своим «Разъяснениям к книге Аристотеля о поэтике» (1548), ограничившись выявлением небольшого числа параллелей на интересующие его темы. Напротив, Маджи в «Толковании на сочинение Квинта Горация Флакка о поэтическом искусстве к Пизонам» («In Q. Horatii Flacci de arte poetica librum ad Pisonem, Interpretation») (1550) первым попытался доказать, что в своей теории Гораций полностью опирается на Аристотеля, и поэтому смысл «Искусства поэзии» можно прояснить, обращаясь к соответствующим местам из «Поэтики».

Маджи берет отдельные разделы аристотелевской теории и показывает, что Гораций в рассмотрении той или иной проблемы подражал греческому философу. Поскольку практически для каждого отрывка Послания к Пизонам Маджи подыскивает параллельное место из Аристотеля, это не может не приводить иногда к весьма сомнительным сближениям. Например, знаменитому «Если кто выбрал предмет по себе, ни порядок ни ясность / Не оставят его: выражение будет свободно» («Искусство поэзии», 40-41. Пер. М. А. Дмитриева) Маджи ставит в соответствие аристотелевское: «кто берется сочинять <трагедии>, те прежде добиваются успеха в слоге и характерах, а потом уже в сочетании событий; таковы и почти все древнейшие поэты» («Поэтика», 1450a35). Но в целом Маджи наметил новую линию в интерпретации «Искусства поэзии» (Weinberg:1961. P. 122): гораццианской оппозиции *res/verba* (вещи/слова) была поставлена в соответствие пара *fabula/dictio* (фабула/речь); идея взаимного соответствия различных частей произведения была связана с принципами необходимости и вероятности; гораццианская критика не вписывающихся в общую тему дескриптивных отрывков («Искусство поэзии», 14-23) стала пониматься как низкая оценка эпизодических фабул, и понятия дескриптивного отступления и эпизода надолго оказались связанными между собой.

99-100 стихи Послания «не довольно стихам красоты; но чтоб дух услаждали // И повсюду, куда ни захочет поэт, увлекали», которые традиционно понимались как риторическое *more*, Маджи предложил интерпретировать в духе аристотелевского сострадания; гораццианское удовольствие от поэзии стало рассматриваться как удовольствие от подражания; а сочетание правды и лжи — как аристотелевское «невозможное вероятное».

В том же 1550 г. был опубликован пространный комментарий Джакомо Гриффоли «Толкование, разъясняющее сочинение Горация о поэтическом искусстве». Его базовая установка сходна с теорией Маджи о том, что Гораций подражает Аристотелю, адаптируя его идеи к своим нуждам. Вся структура «Послания» переосмысливается в терминах «Поэтики»: по мнению Гриффоли, Гораций вслед за Аристотелем рассматривал по преимуществу трагедию, и композиция «Искусства поэзии» соответствует шести частям трагедии. Вместе с тем Гриффоли 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 модификации. Например, как и у Маджи, аристотелевская фабула связывается с вещами (*res*), а речь — со словами (*verba*), куда относятся также характеры и мысль, поскольку выражаются при помощи слов, а мелодия и зрелище отбрасываются.

«Толкование послания Квинта Горация Флакка об искусстве поэзии» Джозона Денореса (1553) принадлежит по своим установкам к риторическому направлению в трактовке Горация, основанному на использовании триады *inventio — dispositio — elocutio*. Хотя оно и содержит небольшое количество параллелей с «Поэтикой», они выглядят скорее как ассоциации по смежности, чем как реальные смысловые соответствия. Существенным интерпретативным моментом в работе Денореса является понимание удовольствия как составной части пользы, что находится в русле общих представлений этого теоретика, поэтому удовольствие трактуется не как чувственное наслаждение от красоты слога и т. п., а как результат воздаяния поэта на чувства аудитории, его способность тронуть души слушателей.

Труд Франческо Ловизини «Комментарий на сочинение Квинта Горация Флакка о поэтическом искусстве» («In librum Q. Horatii Flacci de arte poetica commentarius») (1554) гораздо богаче в плане указаний на параллельные места и основан на привлечении материала не только «Поэтики», но и других аристотелевских сочинений. Однако большая часть выявленных автором параллелей весьма поверхностны, основаны на сходстве тематики, а не главной мысли отрывков (Weinberg:1961. P. 133).

Несмотря на то, что по-настоящему серьезное концептуальное сопоставление двух «поэтик» было осуществлено только Маджи, второй период гораццианской экзегезы действительно прошел под эгидой Аристотеля. Увиденный «сквозь Горация», Аристотель сразу стал ближе и понятнее, но под именем Аристотеля и само «искусство поэзии» стало восприниматься серьезнее (Moss:1999. P. 71). Тем не менее, «вытеснение старых авторитетов Аристотелем» (Weinberg:1961. P. 152) не следует считать абсолютным. 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, напротив, оказывали влияние на понимание аристотелевской «Поэтики». Кроме того, хотя понимание большинства высказываний Горация стало намного шире и глубже, чем в предшествующий период, нельзя сказать, что было выработано цельное «аристотелевское» толкование «Искусства поэзии»; в большинстве случаев аналогии между двумя трактатами оставались на уровне конкретных отрывков.

Третий период экзегезы «Искусства поэзии» отмечен поиском оригинального композиционного принципа

послания и тенденцией искать в этом тексте подтверждения собственным, иногда весьма далеким от оригинала, идеям. Наиболее крупным комментарием к Горацию, написанным в этом духе, стала «Горацианская поэтика» Джованни Баттисты Пинья (1561). По его мнению, послание Горация написано «таким образом, чтобы вначале рассмотреть поэзию как целое, но еще неизвестное, 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)» (Р. 1).

Таким образом, организующим принципом трактата становится традиционная дихотомия *res/verba*, дополненная третьим элементом — стихом (*carmen*), т. е. той частью словесного выражения (*elocutio*), которая не рассматривается риторикой («*non est ab Oratore consideranda*»). Объединяет эти три аспекта поэзии принцип соответствия, понимаемый как идея жанровой организации поэтического текста. Одним из первых предписаний Горация, согласно Пинье, является необходимость избрать один из видов поэзии (*solum poeseos genus elige*), которых он выделяет четыре (в соответствии с «Поэтикой» Аристотеля): эпическую, трагедию, дифирамбическую и лирическую поэзию, комедию. Пинья создает также оригинальную теорию характера, в которой четыре аристотелевских требования к нему (1454a16-32) рассматриваются как различные формы правдоподобного. Что касается целей поэзии, то для Пиньи это в первую очередь удовольствие, а польза вторична и возникает благодаря изображению тех или иных нравов (*mores*).

В 1566 г. Джованни Фабрини да Фигине выявил иной принцип организации «Искусства поэзии» в своем комментарии 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 соблюдать. 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, восходящие к самым различным авторам — от Платона до Цицерона.

Комментарий Томмазо Корреа «Разъяснения книги о поэтическом искусстве Квинта Горация Флакка» («*In librum de arte poetica Q. Horatij Flacci explanationes*») (1587) 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 нахождения. 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 предьявляет строгие требования к выбору предмета. Фактически поэт сохраняет свободу только на уровне словесного выражения, зато здесь он может проявить свой талант в использовании 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

читателя/зрителя, и главной задачей поэта становится удержание интереса аудитории.

Сходные идеи развиваются и в других комментариях этого времени. В трактате Николы Колонио «Метод Поэтического искусства» («*Methodus de Arte poetica*») (1587) организующей категорией горацианского послания становится жанр, ключевым аспектом которого оказывается фабула. Сначала подробно характеризуется эпическая фабула и эпика в целом, затем, более кратко, — комедия, трагедия, сатира. Для Федерико Черути, автора «Изложения сочинения Квинта Горация Флакка о поэтическом искусстве» (1588), важнейшей идеей является необходимость для поэта постоянно удерживать внимание не особо образованной и легко отвлекающейся аудитории. На первый план выходят развлекательные и чудесные эпизоды, на фоне которых общеизвестный основной сюжет имеет меньшее значение, искусственный порядок изложения (*ordo artificialis*) в плане композиции, достоинства метра и украшенной речи.

Перу Антонио Риккони принадлежат работы, посвященные собственно «Искусству поэзии»: «Спор о Послании к Пизонам Горация» («*Dissensio de epistola Horatii ad Pisones*») (1591) и «Защитник, или в защиту того же мнения о Послании Горация к Пизонам» («*Defensor seu pro eius opinione de Horatii epistola ad Pisones*») (1591), а также «Поэтика Аристотеля, сопоставленная с Горацием» («*De Poetica Aristoteles cum Horatio collatus*») (1599). Метод Риккони, помимо поиска параллелей с Аристотелем, 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 она приобретает особую строгость. Например, Риккони предлагает начать с анализа природы поэзии, для чего рассмотреть ее предмет, способ, средства, указывая, что поэт должен достичь совершенства во всех этих аспектах. Однако Гораций, как считает Риккони, рассматривает эти вопросы в стихах 361-385. Напротив, первые 13 строк послания попадают в середину плана, поскольку трактуют вопрос о единстве фабулы.

После рассмотрения природы поэзии, включая ее сравнение с историей и выявление ее целей (среди которых первично удовольствие), Риккони 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 причинах. Таким образом, труд Риккони приобретает характер не столько комментария к «Искусству поэзии», сколько его аналитического переосмысления. При этом категории, которые применяются в этом процессе, принадлежат уже не собственно горацианскому и не риторическому подходу к поэтическому искусству, — это аристотелевские по происхождению категории и аристотелевский образ мышления о поэзии.

Таким образом, горацианская экзегеза прошла на протяжении XVI в. по крайней мере три этапа. На первом комментаторы выработали ряд топов, которые в сумме формировали горацианскую линию в дискуссиях Чинквенто. Они могли восходить как к самому Посланию, так и к сугубо риторическим концепциям. 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 осмыслилась в терминах, характерных для горацианской традиции, что в конечном итоге могло приводить к путанице между двумя теориями и к созданию самостоятельных концепций

на двойном фундаменте (подробнее об этом см. в: *Herrick:1946*). Наконец, в последние четыре десятилетия комментаторы «Искусства поэзии» поставили перед собой амбициозную задачу по выявлению внутренней структуры послания как теоретического трактата. Для этого этапа характерно стремление увидеть в тексте не набор разрозненных предписаний и рекомендаций, а целостную теорию поэзии. Однако этой цели противоречила реальная организация гораццианского текста, весьма непоследовательного и несистематичного, — поэтому выявление плана «Искусства поэзии» в большинстве случаев сводилось к наложению на него внешней структуры, оригинальной или аристотелевской по происхождению.

История рецепции аристотелевской «Поэтики» в позднеантичную и средневековую эпоху развивалась совершенно иным образом. Общий подход Аристотеля к поэтическому произведению, направленный в первую очередь на выявление внутренней структуры текста, отличался от основного направления литературно-теоретических исследований, предполагавших, что поэзия является инструментом достижения некоторых (как правило, связанных с этикой) целей автора через воздействие на ее аудиторию. Однако 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 достигнутое многими гуманистами знание греческого языка позволило приступить к изучению трактата без посредничества арабской традиции. Так, Эрмолао Барбаро и Анджеоло Полициано были знакомы с текстом и восприняли некоторые из его категорий (*Branca:1983*).

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 трактата. Валла установил также традицию передачи на латыни ключевых аристотелевских терминов. Так мимесис стал переводиться как *imitatio*, средства подражания — как *rhythmus, oratio, harmonia*; характеры, страсти и действия — *mores, affectus, actiones*. Для обозначения сюжета использовалось слово *fabula*, для мысли — *sententia*, для речи — *dictio*, для зрелища — *conspectus*, для узнавания — *recognitio*, страха и сострадания — *formido* и *miseratio* (*commiseratio*).

Несомненно, что установление параллелей между аристотелевскими категориями и такими традиционными для западной (гораццианской 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. Альд 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 «О поэтическом искусстве» (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. (*Weinberg:1961*. P. 367-368), в целом принадлежащих гораццианской 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 ДЖАНДЖОРДЖО 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 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 Триссино, однако при всем знакомстве с трактатом Аристотеля Триссино фактически не использовал его при написании своего, скорее, риторического по направлению труда. Позднее он напишет V и VI книги, уже полностью основанные на Аристотеле, но они будут опубликованы только посмертно в 1563 г. Кардинальным образом ситуация изменилась после того, как в 1536 г. АЛЕССАНДРО 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 Валлы, и, главное, было намного понятнее и яснее для восприятия. Перевод 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: в 1543 г. он повторил этот курс в Ферраре, от которого остались записи одного из слушателей. Метод лектора просматривается довольно отчетливо: это словесный 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 гораццианскую 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 теперь используются в практической критике. Комментаторы Горация начинают включать в свои труды параллельные места из «Поэтики». Однако многие места в «Поэтике» пока еще вызвали серьезные затруднения. Так, БЕРНАРДИНО ТОМИТАНО в «*Рассуждениях о тосканском языке*» (1545) совершенно неправильно истолковывает категорию средств подражания, приводя произведения Данте и Петрарки в качестве примера одного предмета, но различных средств. Джиральди Чинцио в посвящении к своей трагедии «Орбекка» жаловался на сложность и непонятность высказываний древнегреческого философа.

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 драмы (*Javitch:1999*). Однако аристотелевские элементы свободно соседствуют в трактатах этого времени с более традиционными темами — защита поэзии, поэтическая одержимость, моральные цели поэзии и т. п. Аристотель цитируется

наряду с Платоном, Горацием, Донатом, Диомедом, Теофрастом, Цицероном и пр., как это происходит, например, в «Диалогах об истории поэтов» («*Historiae poetarum dialogi*») (1545) Лилио Грегорио Джиральди.

В 1548 г. был опубликован первый из больших аристотелевских комментариев — «*Разъяснения к книге Аристотеля о поэтике*» ФРАНЧЕСКО 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 «речь», поскольку подражание осуществляется с помощью речи. В комментарии Робортелло аристотелевская категория «вероятного» связывается с представлением о правде и правдоподобном и таким образом переводится из плана внутренней согласованности в область вопросов референции. Сила воздействия поэтического произведения на людей зависит от его верности жизни: желательно, чтобы оно было максимально близко к реальности («*quasi rem ipsam*») (Р. 3). Вместе с тем предметом поэзии могут быть ложь и фантазия. Основная проблема — как добиться того, чтобы их принимали за истину («*mendacis principia falsa pro veris assumuntur*») и делали из них истинные умозаключения («*ex his verae eliciuntur conclusiones*») (Р. 2).

Центральным моментом доктрины Робортелло является связь поэтического воздействия и истины, как она известна аудитории: «Если правдоподобные вещи несут для нас удовольствие, то оно все происходит из того, что мы знаем, что эти вещи действительно были; в общем, правдоподобие способно трогать и убеждать постольку, поскольку 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 (*Verisimilia nos mouent, quia fieri potuisse credimus, ita rem accidisse*). Правдивые вещи трогают нас, поскольку мы знаем, что они произошли так, как сказано (*Vera nos mouent, quia scimus ita accidisse*). Любое достоинство, имеющееся у правдоподобного, полностью происходит из его отношения к правде (*quicquid igitur vis est in verisimili, id totum attripit a vero*)» (Р. 93).

Поэтическая деятельность должна 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., опирающийся в этой работе, судя по некоторым признакам, не столько на оригинальный греческий текст, сколько на комментарий Робортелло. Он проводил 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 ис-

черпывающее 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 «*Общепонятные объяснения к книге Аристотеля о поэтике*» (в том же томе были опубликованы еще две работы Маджи: его комментарий к Горацию и трактат о комическом). Он включал в себя «Вступление» Ломбарди, которое имело мало отношения к Робортелло 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, но преимущественно — Маджи, использовавшему заметки своего предшественника.

Текст Аристотеля был разделен на 157 частей, каждая из которых сопровождалась «Разъяснением», состоявшим из перекрестных отрывка и первичного комментария, и «Примечанием», где комментарий развертывался 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 горацианское представление о двойном назначении поэзии, причем моральной «пользе» отводится более важная роль. Сквозь эту призму анализируется большинство аристотелевских категорий: части трагедии, катарсис, характеры и т. п. Теория катарсиса у Маджи относится только к трагедии и предполагает, что страх и сострадание являются инструментами очищения души не от самих страха и сострадания, а от прочих страстей: гнева, жадности, похоти и т. п. — их список во многом совпадает с перечнем смертных грехов (*Toffanin: 1920. P. 89-92.*)

Тем не менее, концепцию Маджи нельзя сводить к мысли о том, что трагедия представляет собой моральный урок, и в этом заключается суть очищения. Маджи связывает трагический катарсис с катарсическим воздействием ритуальной музыки, как оно описывается в «Политике»: страх и сострадание вытесняют прочие страсти и человек обретает душевный мир, а затем продвигается по пути духовного совершенствования, поскольку место греховных страстей занимают их противоположности (например, место гнева — милосердие). 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 Кастельветро, о том, что аудиторией поэтического произведения является не образованное общество, а простая публика. 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.

Интересный аспект комментария представляет собой теория ритма как инструмента подражания. Маджи связывает его с движением вообще, а не только с танцем и музыкой, — поэтому метрическая форма поэтического текста рассматривается им как одно из проявлений подражания движению, которое призвано придать умеренность движениям внутри человеческой души.

В 1560 г. был опубликован третий большой комментарий на «Поэтику», принадлежавший ПЬЕТРО ВЕТТОРИ, — «Комментарий к первой книге Аристотеля об искусстве поэзии». Трактат строился по ставшему традиционным плану: греческий текст, разделенный на отрывки (у Веттори их 212), перевод на латынь и комментарий к каждому фрагменту. Греческий текст, опубликованный Веттори, по мнению Б. Вайнберга, 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 удастся дать более верное прочтение текста, чем Робортелло и Маджи. В частности, он устанавливает совпадающее с оригиналом соответствие шести частей трагедии и ее предмета, способа и средства подражания. Другим занимавшим его вопросом было толкование выражения «голые слова», где он отчасти следует существовавшему на тот момент мнению об обязательности стихотворной формы для поэтического произведения, но связывает его не собственно с «Поэтикой», а с общепринятой традицией. Аристотелевская отсылка к мимам Софрона и Ксенарха или «сократическим разговорам», на его взгляд, слишком темна и не позволяет сделать из нее уверенного вывода, однако византийский лексикон «Свида» («Суда», X в.) — один из основных источников информации о несохранившихся древних текстах — ошибался в приписывании мимам прозаической формы. Тем не менее, Веттори считает подражание более важным свойством поэзии, а признаваемую им связь между поэзией и стихом — результатом бытового понимания слова «поэзия».

Существенное место занимает у него и интерпретация категории подражания, которую он понимает не как воспроизведение реальности в сходных формах, а как возможность ее символического преобразования посредством средств, определяющих специфику получившегося результата. Танец и, в несколько меньшей, степени музыка могут быть названы искусствами, подражающими (посредством ритма) нравам, чувствам и действиям, — поэтому он часто вместо слова «подражать» использует выражение «подражать и выражать». Тем не менее, относительно подражания в лирической и элегической поэзии у него остаются сомнения, так как предметом подражания он считает в первую очередь движение и действие.

Интерпретация соотношения истории и поэзии у Веттори довольно точно отвечает аристотелевским идеям: правда как реально бывшее связывается им с акцидентальными аспектами предмета, поэзия в этом плане не является правдой, но отражает универсальные стороны изображаемого. Представление о катарсисе у Веттори связано с идеей смирения или умягчения нрава, избавления от излишней эмоциональности посредством вмешательства разума, позволяющего оценить последствия действий, принятых персонажами под воздействием страсти. Согласно Веттори, если Аристотель пишет о катарсисе в контексте трагедии, то это не означает, что другие поэтические виды не могут воздействовать подобным образом. Разница в том, что если трагедия ведет к очищению посредством возбуждения страха и сострадания, то другие виды используют иные инструменты. Кроме того, трагический катарсис сильнее, поскольку опирается на зрелище, которое обеспечивает живую картину того, как могут влиять на человека различные настроения

его души и тем самым дает душе непосредственно воспринимаемый материал для самоанализа.

В 1570 Лодовико КАСТЕЛЬВЕТРО представил читателю греческий текст «Поэтики» в сопровождении собственного перевода на итальянский и комментария — «Поэтика Аристотеля, изложенная на народном языке и истолкованная». Однако значение его трактата в истории литературы намного выше, чем у любого другого комментария, сопровождающего издание классического автора. Фактически он предложил собственную концепцию поэзии, весьма далекую от первоисточника. Более того, его отношение к «Поэтике» весьма критическое: он считает ее лишь «собранием материалов для написания поэтического искусства (raccolimento di materie poetiche da comporre l'arte)», не стесняется выражать несогласие с идеями Аристотеля или указывать на его ошибки и противоречия (Weinberg:1952. P. 350).

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 «невежественной толпы (moltitudine rozza)» (Рус. пер. С. 83), не обладающей ни образованием, ни воображением, ни памятью. Именно эти ее характеристики, а не внутренняя логика организации текста, определяют требования к поэтическому произведению.

Хотя ориентация на аудиторию, а не на структурное совершенство произведения, должна была бы сближать теорию Кастельветро с более ранними «риторическими» представлениями о поэзии, на самом деле это совсем не так. Из классической гораццианской пары «принести удовольствие и пользу» (delectare/prodesse) или цицероновской триады «научить /принести удовольствие/ тронуть» (docere, delectare, movere) у Кастельветро полностью исчезает элемент, связанный с пользой: «поэзия призвана наслаждать и развлекать и только». В этом он ссылается на авторитет Аристотеля, и поэтому для него представляет определенную трудность категория катарсиса. В стремлении обойти это затруднение он утверждает, что катарсис служит источником удовольствия — и весьма эгоистического плана: «когда мы, огорчаясь по поводу несчастия, несправедливо постигшего другого, сознаем, что с нами все хорошо, это сознание дает нам величайшее удовольствие по причине естественной любви, которую мы питаем к самим себе» (Там же. С. 100; перевод воспроизведен с изменениями). Тем не менее, полностью отбросить более традиционные трактовки этого понятия Кастельветро не удается: он все же признает, что наблюдение за чужими несчастиями на сцене тайно учит нас не особо полагаться на возможность спокойной и размеренной жизни, быть готовыми к любым бедам, и делает это лучше любого учителя, впрочем, доставляя тем самым наслаждение.

Специфика аудитории определяет и отношение поэтического текста к «правде жизни»: толпа не способна вообразить ничего, выходящего за пределы ее повседневного опыта, — всё, что она видит на сцене, она принимает за чистую монету. Поэтому важнейший источник удовольствия — правдоподобие изображаемого, понимаемое очень близко к правдивости: мы наслаждаемся видом драгоценного камня, но узнав, что он фальшивый, — перестанем. Так и аудитория не знает, действительно ли существовали те люди и происходили те события, о которых рассказывает поэзия, и пока сохраняется вера в правдивость изображаемого, остается и удовольствие, — но, обнаружив, что ничего подобного никогда не было, зритель опечалится

(«ma risapendo, che e falsa, si contrista») (Рус. пер. С. 98; «Поэтика Аристотеля...», 1570. Р. 118). Поэтому имевшие место в действительности события и персонажи составляют существенный элемент поэтических фабул — в первую очередь трагических и эпических.

Но и комические поэты не имеют полной свободы: они не имеют права придумывать новых городов, рек, гор, королевств, обычаев, законов, а тем более изображать вещи, противоречащие естественным законам (например, снег летом); им также подобает «следовать за историей и правдой (gli conviene seguire l'istoria et la verita)» (Рус. пер. С. 97; «Поэтика Аристотеля...», 1570. Р. 105). На фантазию поэта накладывает дополнительное ограничение необходимость следовать правилам декорума (convenevolezza) — в изображении не только персонажей, но и действий.

Неудивительно, что наиболее близким к поэзии искусством для Кастельветро оказывается история: различие между ними (помимо того, что история пишется прозой, а поэзия — стихом) заключается, вполне в соответствии с «Поэтикой» Аристотеля, в том, что историк изображает действительно бывшее, а поэт — вероятное. Однако последнее включает в себя все возможные события — как те, которые уже произошли, так и те, которые могли бы произойти. При этом вторые для соблюдения принципа правдоподобия должны полностью или хотя бы в отдельных своих компонентах напоминать первые. Таким образом, роль действительно бывшего в поэтических сюжетах у Кастельветро намного выше, чем у самого Аристотеля и его более традиционных толкователей.

Кроме того, само понятие о вероятном и возможном у Кастельветро имеет естественный, а не эстетический характер, определяясь отношением между знаком и его денотатом, а не внутренней логикой самого действия. Сюжет Эдипа-царя для Кастельветро противоречит принципам вероятного и возможного, поскольку «частный человек, который убивает законного царя, должен быть жестоко наказан, а не награжден, ему не должна быть дана в жены царица и царство в наследство» («Поэтика Аристотеля...», 1570. Р. 131). Однако, как отмечает Б. Вайнберг, естественная вероятность для итальянского теоретика во многом является функцией исторически конкретной аудитории (Weinberg: 1952. Р. 360): так, для современной Кастельветро публики появление древних богов на сцене невероятно и, следовательно, неправдоподобно, поскольку «простой народ сейчас верит в Бога, правящего миром иначе, чем это было в древности» («Поэтика Аристотеля...», 1570. Р. 187).

Настойчивое утверждение вероятного, правдоподобного как предмета поэзии, ограничения, накладываемые на фантазию поэта, казалось бы, оставляют мало места для удивительного как еще одного важнейшего источника удовольствия. Кастельветро примиряет эти два противоположных свойства поэзии, сводя удивительное к редко встречающемуся, хотя и возможному в действительности. В качестве примера он приводит сюжет об умном и хитром человеке, который был обманут, хотя обычно такие люди сами обманывают других, или о могущественном герое, который был побежден, когда, как правило, подобные ему побеждают сами. Источником удивления могут служить также и некоторые разновидности невозможных событий: возможные только для Бога (т. е. чудеса) и только представляющиеся невозможными для человека в силу их редкости.

В историю литературы Кастельветро вошел как создатель принципа трех единств (единство места, времени и действия), которые обрели законченную форму в тео-

рии французского классицизма (→ экскурс Три единства). Необходимость этих единств, как и почти все в теории Кастельветро, обусловлено его ориентацией на нужды и особенности аудитории поэтического произведения. Отсутствие у зрителей воображения не позволяло им представить, что сначала на сцене показывается то, что произошло в одном месте, а потом та же сцена изображает происходящее где-то еще. Поэтому автору следует ограничиться не только одним городом, но и единственной перспективой, доступной зрению зрителя. Вместе с тем необходимо учитывать и физический комфорт аудитории (т. е. ее потребности в еде, питье, сне и отпавлении естественных потребностей): отсюда ограничения, накладываемые на временную протяженность трагедии, а учитывая, что зритель не способен представить, как несколько часов представления могут репрезентировать несколько дней, — на продолжительность изображаемого действия.

Парадоксальным образом единство действия для Кастельветро не столь важно, как первые два: он вполне допускает в поэзии изображение не только одного действия одного человека, но и одного действия группы людей, даже нескольких действий группы людей. Преимущество единого сюжета заключается в том, что аудиторией драматического произведения единый сюжет воспринимается легче, а в эпосе он позволяет поэту продемонстрировать свое мастерство, не дает читателю пресытиться разнообразием, а также лучше отвечает канонам прекрасного.

В 1572 г. был опубликован третий перевод «Поэтики» на итальянский язык, принадлежавший перу АЛЕССАНДРО ПИККОЛОМИНИ. Его автор первоначально собирался снабдить его комментарием, но ограничился только вступительной статьей. Его отличительная черта — стремление прояснить темные места без использования формы комментария; 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 подогнавшего «Поэтику» под свою теорию. Собственный комментарий Пикколомини вышел отдельно в 1575 г. под названием «Примечания к книге о Поэтике Аристотеля». 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 горацанском 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 в том, чтобы усвоение моральных истин было приправлено чувством удовольствия. Второй принцип касается использования стиха, который Пикколомини хотя и не считает сущностной характеристикой поэзии, но тем не менее относит к ее элементам, необходимым 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 его 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 общем плане, как копирование действительности с некоторыми возможными отступлениями.

В толковании аристотелевского разделения на плохие и хорошие характеры Пикколомини, с одной стороны, придерживается точки зрения, что речь у Аристотеля идет о добродетели и пороке. В то же время он указывает, что этой характеристики, даже в совокупности с возрастом, богатством и другими компонентами декорума, для различения жанров недостаточно. Единственное, что может играть роль дифференцирующего фактора, — это «те качества, которых довольно для различения жизни человека и его статуса с самого начала; для этого достаточно различать людей благородных и высокого звания от людей среднего звания, частных лиц подчиненного положения (tra persone d'illustre, & signoreggiaste stato, & persone di stato mediocre, & di priuata, & soggetta conditione); эта разница и делает трагедию отличной от комедии (la qual diversità rende differente la tragedia dalla commedia)» (Р. 43).

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 стремится достигнуть максимальной ясности и доступности текста для современного ему читателя, поэтому многие его переводческие решения имеют интерпретационное значение. В 1585 г. Риккобони переиздал свой перевод под названием «*Поэтика Аристотеля, объясненная через парафразу*», снабдив его полноценным комментарием, направленным против Кастельветро, — преимущественно в том, что касается общей оценки значимости теории Аристотеля, а не в связи с интерпретацией отдельных категорий. Риккобони убежден, что «текст трактата дает окончательные ответы на все вопросы, связанные с искусством поэзии». Тем не менее, его вводная часть, трактующая «природу поэзии», весьма заметно отходит от аристотелевской теории. Риккобони интересует в первую очередь сущность не столько поэтического произведения, сколько поэтического творчества, способности создавать поэзию (Weinberg:1961. Р. 603). В 1591 он издал также «*Краткое изложение поэтического искусства Аристотеля для использования при сочинении поэм*».

В изложении Риккобони «Поэтика» становится довольно эклектичной концепцией, поскольку комментатору (который также активно занимался интерпретацией Послания к Пизонам и соположением двух «поэтических искусств») удастся увидеть в Аристотеле смыслы и категории, почерпнутые из Платона и Горация. Так, в его интерпретации появляется тема божественной одержимости как одной из причин поэзии, которую он возводит к соответствующему высказыванию Аристотеля («Поэтика». 1455a34), придавая ему существенно больший вес, чем в оригинале. Важной особенностью трактовки Риккобони является значение, которое он приписывает фабу-

ле. Рассмотрев пять возможных целей поэтического творчества (удовольствие, польза, удовольствие с пользой, подражание, фабула), он отвергает, хотя и не полностью, по разным причинам первые четыре и останавливается на пятой как сущностной характеристике поэзии. «Поэтика — это искусство сочинять фабулы, либо способность подражать в стихах, либо органическая склонность различать в человеческих действиях то, что пригодно для составления фабул (Poetica sit ars fabularum conficiendarum; vel facultas versibus imitandi: vel habitus organicus videndi in actionibus humanis, quod appositum est ad fabulam conformandam)» («*Поэтика Аристотеля, объясненная через парафразу*». Р. 7). Фабула является главным источником удовольствия, которое, не будучи сущностной целью, все же занимает очень важное место в поэтической теории Риккобони. Польза, менее характерная для поэзии, чем для философии, связывается преимущественно с категорией характера. Комментатор также задается вопросом, как примирить требование «хорошего» (достойного) трагического характера с необходимостью для него быть «похожим». Достойность он понимает в обоих типичных для этого времени смыслах — и как моральную добродетель, и как высокое социальное положение; похожесть Риккобони интерпретирует как способность допустить ошибку, т. е. слабость, присущую всем людям.

Риккобони относится к партии защитников необходимости стихотворной речи в поэтических текстах, аргументируя эту точку зрения правдоподобием: сцена требует громкой и отчетливой декламации, которая выглядит неправдоподобно при использовании бытовой, прозаической речи (если мы не обращаемся к кому-то глупому или глухому), версифицированная же речь хорошо приспособлена для звучания со сцены, ее организация предполагает напевность и повышение голоса.

Еще одним переводчиком и комментатором Аристотеля стал ЛЕОНАРДО САЛЬВИАТИ: сохранился манускрипт, датированный 1586 г., в котором автор рассматривает начальные разделы «Поэтики» (подробно см. в: Weinberg:1961. Р. 609-620). Его позиция по отношению к трактату отличается взвешенностью оценки: признавая высокие достоинства текста, Сальвиати указывает на отсутствие в нем методичности изложения и некоторую неполноту в изложении 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 вымышленным 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. Вайнберг, сближается скорее с Аверроэсом, который видел подражание в первую очередь в риторических фигурах.

Последний из великих ренессансных комментариев к «Поэтике» был создан уже в XVII в. ПАОЛО БЕНИ

(«Комментарий к Поэтике Аристотеля», 1613). Его специфика — в том, что анализ концепции Аристотеля связывается автором с современными ему теоретико-литературными дискуссиями; работа в одном из подзаголовков так и определена: «Сто поэтических разногласий». Хотя сам трактат выглядит традиционным образом — отрывок из «Поэтики», парафраза и собственно комментарий — из текста становится очевидно, что его автор более заинтересован не в просвещении темных мест, а в том, чтобы «проанализировать состояние литературно-эстетической теории своего времени, выделяя и определяя важнейшие противоречия во мнениях и ключевые моменты полемики». При этом в дискуссии между новыми и древними Бени, несомненно, принадлежит к первой партии, считая современность значительно более просвещенной эпохой, в которой развитие языка, морали, политического устройства, религии намного превосходит классическую Грецию и Рим (*Hathway: 1958. P. 25-26*). Это касается и поэтического искусства: в другой своей работе «Сравнение Гомера, Вергилия и Торквато Тассо» (1612) он подробно доказывает превосходство итальянского поэта над его древними предшественниками.

В анализе вопросов подражания Бени принадлежит к платонизирующей линии в ренессансных интерпретациях Аристотеля; он соглашается с Патрици в том, что Аристотель не дает определения подражанию и, более того, запутывает читателя употреблением множества синонимов, обозначающих сходные понятия. Его собственная теория построена на идее подражания как аналогии, когда нечто применяется сначала к одной вещи, а потом к другой по наличию сходства или пропорции между ними, как результат сравнения. Бог является подражателем, творя идеи в своем уме, и в этом смысле Природа подражает Богу, а искусство в свою очередь — Природе.

Вместе с тем, принцип аналогии позволяет ему рассматривать подражание в поэтологическом платоновском духе — как репрезентацию (целостное подражание) и наррацию (простое подражание), а также как подражание предшественникам. Важный нюанс его теории составляет связь между подражанием и категорией *enargeia*, которую он считает аналогом *evidentia* — создание образа «перед глазами читателя». Хотя в целом он мыслит поэтическое подражание как подражание действию, статические и дескриптивные элементы, служащие к украшению поэмы, также в известном смысле являются подражаниями, но другого рода. Способность убедительно передать опыт своего восприятия является общей для поэта, с одной стороны, и оратора и историка, с другой. Тем не менее, эта форма подражания не является специфической для поэта, поэтому описательная (пейзажная и др.) лирика у Бени помещается за рамки поэзии.

Изображение людей такими, какими они должны быть, понимается им в этическом ключе: герой должен действовать в соответствии с высшей степенью добродетели. Должное и необходимое — это фактически синоним для этически безупречного примера для аудитории. В соответствии с этим и проводится разграничение трех поэтических видов: комедия дает образец жизни для простых людей, трагедия — для правителей и королей, эпика — для героев.

В этом же плане толкуется и категория трагического катарсиса, которой Бени отводит весьма много места в своем комментарии, подробно анализируя все существующие на тот момент интерпретации, привлекая множество древних и современных авторитетов, рассматривая понятие со всех возможных сторон (каким образом можно очистить не тело, но сознание; относится ли очищение от страстей только к трагедии или к поэзии в целом; как можно очи-

стить душу, не вводя ее в состояние апатии; касается ли очищение только страстей или также слабостей и пороков; затрагивает ли оно все или только отдельные страсти; какую роль в этом играет страх и сострадание и т. д.). Но в конечном итоге, он приходит к идее о том, что трагическое очищение страстей касается преимущественно правителей (моральный урок которым и призвана преподавать трагедия), а всех остальных — лишь в некоторой степени. Посредством возбуждения страха и сострадания в душе королей, тиранов и властителей трагедия избавляет их от излишней гордости и прочих пороков, характерных именно для обладающих властью над другими. Трагедия посредством сострадания преобразует суровость, жестокость, стяжательство и гнев в снисходительность, милосердие, щедрость, великодушие, а посредством страха смиряет их честолюбие, похоть, стремление к удовольствиям.

Удивительное для Бени также заключается в первую очередь в изображении морального совершенства персонажей как образов добродетели. Он подчеркивает именно этическую составляющую в изображении эпических героев, считая личную военную доблесть менее важным качеством для военного предводителя. Таким образом, истории о рыцарях Круглого стола для него являются менее удачным примером героической эпики, чем поэмы о Крестовых походах. При этом он отстаивает идею одного идеального героя, сочетающего в себе все совершенство (Эней), а не распределения различных видов доблести по разным персонажам («Илиада»). Чудесное фантастическое, напротив, вызывает у Бени неодобрение, поскольку (и здесь Бени снова вносит в аристотелевский дискурс платонические оттенки) поэт должен ограничивать свою фантазию, не изображая подраяд все, что приходит ему в голову. Впрочем, фантастические элементы у Ариосто и Тассо представляют ему более приемлемыми, чем у Гомера, так как в этих итальянских поэмах чудесное часто является аллегорией, скрывающей под покровом невероятного универсальные смыслы.

Десятое рассуждение «Сравнения Гомера, Вергилия и Торквато Тассо» полностью посвящено проблеме удивительного, и из него становится ясно, что Бени связывает удивительное если не с моральными аспектами изображения персонажей, то, скорее, с вопросами сюжетосложения и поэтического мастерства в целом. «Удивительное может быть отделено от невозможного и порой даже от невероятного (*l'ammirabile può sequestrarsi dall'impossibile, e talora anco dall'incredibile*)» («Сравнение...»). Изд. 1828. Vol. 22. P. 239). Даже вмешательство Божественного провидения или ангелов представляется ему второсортным приемом, если для подобного не приводится достойных причин. В целом, поэт должен «возбуждать удивление посредством изобретательности своего гибкого и усердного остроумия, а не выдумками — невозможными в принципе или возможными только для невидимых или небесных сил».

Еще один трактат Бени «Обсуждение, в котором демонстрируется превосходство комедии и то, что трагедия свободна от оков метра» («*Disputatio in qua ostenditur praestare comediam atque tragoediam metrorum vinculis solvere*») (1600) был одним из важнейших выступлений в полемике против необходимости стиха в поэзии. Бени яростно защищает прозаическую речь, исходя из тех же моральных принципов, что и в других работах. Первая и важнейшая цель поэзии — польза, а стихотворная форма ей противоречит во многих отношениях. Во-первых, персонажи, изъясняющиеся в стихах, не отвечают требованиям соблюдения декорума и правдоподобия,

что не способствует доверию аудитории, которое является условием усвоения морального урока. Во-вторых, стихотворная речь часто бывает усложненной и темной, поэтому этически благоприятные мысли не будут поняты зрителями. В-третьих, повторяющийся ритм стихов убаюкивает и ослабляет аудиторию, не давая ей сосредоточиться на осмыслении изображаемого предмета и располагая к наслаждению сенсуального характера. Стихи допускаются в героической поэме и лирике как жанрах, обращенных к наиболее просвещенной, имеющей богатый эстетический опыт аудитории; в то же время зрители драматических произведений мыслятся в этом трактате в духе Кастельветро — как простой и необразованный народ.

Экзегеза «Поэтики» развивалась не только в рамках комментариев, 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 процесса. 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. Этим объясняется, с одной стороны, создание построенных на аристотелевской схеме описания трагедии многочисленных трактатов о разнообразных жанрах (новелле, сатире, диалоге, *comanzo*), а с другой — попытки адаптации материала «Поэтики» к современным потребностям теоретического осмысления литературного творчества. Если вначале аристотелевские понятия приспособлялись к традиционному способу мышления о литературе в терминах, восходящих к Горацию и искусству риторики, то затем их стали переосмысливать в новом духе, в соответствии с тенденциями нового времени.

2. Поэтологические концепции, не связанные непосредственно с комментарием к античным источникам.

М. Дж. Вида, Б. Даниелло, Дж. Фракасторо, Дж. Муцио, Б. Варки, Дж. П. Каприано, А. С. Минтурно, Ю. Ц. Скалигер, Дж. Триссино, А. Виперано, С. Сперони, Т. Тассо, Дж. Денорес, Ф. Патрици, Т. Кампанелла, Ф. Суммо, Ф. Буонамичи

Первой из самостоятельных поэтик стал стихотворный латинский трактат «Поэтическое искусство» (1527) Марко Джироламо Види. Ко времени его создания идеи «Поэтики» Аристотеля еще не получили широкого распространения, поэтому концепции Види по большей части носят традиционный характер — за исключением только попыток «защитить поэзию», которые присутствовали и в первой большой итальянской поэтике Бартоломео делла Фонте. Тон изложения у Види — это скорее горацианская интонация наставления в мастерстве, чем стремление доказать правомерность самого поэтического творчества. Первая книга трактата посвящена подготовке поэта, рассматриваемой в духе идей Цицерона и Квинтилиана об образовании оратора: выбор наставника, морально-этическое воспитание, чтение классиков, использование малых жанров для практики и т. п. Вторая рассматривает вопросы нахождения и расположения, а третья — выражения.

Необходимым условием поэтического творчества для Види является божественная одержимость, хотя поэт не должен отдаваться ей полностью и после возвращения в сознание ему следует пересмотреть написанное, руково-

дствуясь трезвым рассудком. В вопросах подражания классическим образцам он следует концепции «одной модели» в ее мягком варианте (допуская заимствования у других авторов). Концепция мимесиса — как в аристотелевском, так и в платоновском духе — в трактате отсутствует, вместо нее используется рекомендация «с Природой стремиться к ближайшему сходству (*Naturam nisi ut assimulet, propiusque sequatur*)» (Кн. 2, С. 456; Рус. пер. С. 79), подразумевающая воспроизведение человеческих типов и характеров в соответствии с теорией декорума. Понятие правдоподобия получает у него самое простое толкование: в поэзии описываются вещи выдуманные, но похожие на истинные (или не похожие на реальность, что однако допустимо лишь при трактовке религиозных предметов). Проблемы расположения Вида рассматривает в основном в контексте создания эпической поэмы, выдвигая три основополагающих композиционных принципа: единства, разнообразия и поддержания читательского интереса. Выражение анализируется в совершенном риторическом духе: указывается на необходимость ясного языка, ритмического разнообразия, использования амплификации и уместных по контексту фигур и пр. Конечная цель поэтического произведения — доставить удовольствие аудитории, затронуть ее душу, при том что этико-воспитательные цели («польза») в качестве задачи не ставятся.

«Поэтика» БЕРНАДИНО ДАНИЕЛЛО (1536) организована вокруг классической триады *inventio* — *dispositio* — *elocutio* и в целом не выходит за рамки общепринятых на тот момент суждений. В первой книге подробно излагаются также тезисы в защиту поэзии. Представляет интерес оригинальное рассуждение о соотношении природного дара и мастерства в поэтическом творчестве. Возражая сторонникам доминирующей роли поэтического гения, Даниелло указывает, что подражание всегда хуже того, чему оно подражает. Но если к этому добавить мастерство, источником которого является интеллект, т. е. божественная составляющая человека, результат превзойдет природу, и таким образом поэтическое произведение будет выше природного объекта. Этот тезис свидетельствует о знакомстве Даниелло с платоническими концепциями, которые, впрочем, в других отношениях почти не оказали влияния на его теорию поэзии.

Даниелло подчеркивает особую важность для поэта разнообразных знаний и обширного опыта, откуда он может заимствовать предмет для своих сочинений, а от специфики этого предмета будет зависеть выбор жанра. Композиция произведения рассматривается в сугубо риторическом духе: вступление захватывает внимание, изложение учит, а заключение трогает. Рассматриваются также три вида красноречия, их применение в поэзии иллюстрируется сочинениями Петрарки. Вторая книга полностью посвящена проблемам выражения. Даниелло подчеркивает, что форма до известной степени предшествует предмету изложения: выбрав форму, поэт подыскивает для нее подходящий предмет. Из практических вопросов обсуждаются три стиля, выбор лексики, фигуры и просодия.

В диалоге ДЖИРОЛАМО ФРАКАСТОРО «*Нугерий, или О поэзии*» (ок. 1540) излагается весьма оригинальная на фоне того времени теория о целях поэзии. Ее автор отбрасывает за тривиальностью горацианское *utile/dulce* и утверждает, что поэты отличаются от других писателей, задачей которых может быть научить или убедить, тем, что их цель — достичь наивысшей и абсолютной красоты выражения, возможной для избранного предмета. Опираясь на мнение Аристотеля о том, что поэзия обращается к универсальному (в противоположность истории, работаю-

щей с частным), Фракасторо переосмысляет его в платоническом духе. Предметом подражания для поэта является не какой-либо объект, а дискурсивный идеал, способ письма, нематериальная Идея, которую поэт пытается представить в безупречной и абсолютной форме.

Хотя моральная или общественная польза в узком смысле слова не является целью поэта, его искусство полезно в более высоком смысле. Во-первых, как наивысшая форма среди дискурсивных искусств, поэзия снабжает образцами любую дисциплину, связанную с речью. Во-вторых в поисках абсолютной красоты избранного предмета поэт обращается к наилучшим образцам существующих в природе вещей. В-третьих, поэт раскрывает существо и необходимую природу вещей. Поэтическое выражение — это не внешнее украшение, а раскрытие совершенства и красоты в вещах. Таким образом, поэт прозревает своего рода высшую истину, план существования, закрытый для других людей. В-четвертых, поэт привносит в душу слушателя нечто божественное, увеличивает общее количество красоты в мире. «Скажем, что назначение поэта развлекать и приносить пользу посредством подражания величайшему и прекраснейшему в каждом предмете, пользуясь просто прекрасным родом соответствующего предмету словесного выражения (*dicemus poetae finem esse delectare, & prodesse imitando in unoquoque maxima et pulcherrima per genus dicendi simpliciter pulchrum ex conuenientibus*)» («*Нугерий*», 1584. P. 120v; Рус. пер. С. 105).

В трактате «*О поэтическом искусстве*» Джироламо Муцио (1551) опираясь в основном на Горация, но, отказавшись от общих теоретических концепций, он свел его цельную критическую систему к набору предписаний. Большая их часть касается различных практических аспектов поэтического творчества или вопросов языка и стиля. Центральной парой категорий для Муцио являются материя и форма; с первой связаны вопросы нахождения, а со второй — расположения и выражения. Интересное замечание Муцио делает в связи с источниками материалов для поэта: это, во-первых, творения римских и греческих авторов, во-вторых, собственный жизненный опыт писателя, результаты его путешествий и наблюдений за человеческой природой, в-третьих, это соображения, связанные с принципом декорума, т. е. уместности тех или иных черт в описании характера. В плане расположения Муцио выдвигает три принципа: разнообразие, уместность, искусственный порядок изложения. Что касается словесного выражения, то здесь важнее всего красота языка, которой можно добиться подражая классическим образцам и в первую очередь Вергилию. Муцио принимает в качестве самоочевидного горацианские пользу и удовольствие как цели поэзии, но практически не рассматривает пути их достижения, если не считать нескольких упоминаний о том, что то или иное качество произведения может быть приятно слушателю — без уточнения, почему.

«*Лекции о поэзии*» БЕНЕДЕТТО ВАРКИ, прочитанные им во Флорентийской академии в 1553-1554 гг. (опубл. в 1590 г.), представляют интерес как пример внесения в аристотелевскую поэтологическую схему традиционных смыслов, входящих к Горацию и риторической теории. Предварительная лекция трактует поэтику в целом, место поэзии среди прочих искусств, ее цели, а также вопрос о подражании. В первой лекции подробнее рассматривается подражание и его средства, во второй — эпическая поэзия, в третьей — вопросы словесного оформления героической поэмы на волгаре, в четвертой и пятой — трагедия и трагические поэты, а также вопросы оценки художественного произведения. Положение поэзии среди искусств и наук анализируется также в «*Лекции о превосходстве искусств*» (1546).

Варки относит поэзию, наряду с прочими искусствами, ко второй — действительной (*fattibile*) — части практической интеллектуальной деятельности (*intelletto pratico*), отводя ей таким образом довольно низкое место среди наук; однако это относится к ней не по существу (*propriamente*), а поскольку ее можно свести к предписаниям. На самом деле предмет поэзии не ограничивается какой-то одной областью: Варки использует здесь старый и весьма популярный топос об энциклопедичности знаний, сохранившихся в поэтических текстах, которые «трактуют любые предметы — как божественные, так и человеческие (*tutte le cose così diuine, come humane*)», и поэтому поэзия должна «содержать в себе по необходимости одновременно все науки, все искусства и все дарования (*contenere in se necessariamente tutte le scienze tutte l'arti, e tutte le facultà insieme*)» («*Лекции о поэзии*». Изд. 1859. P. 693).

Однако поэзия трактует все эти предметы иначе, чем философия, медики или астрологи: тот, кто переложит Вергилия прозой, останется поэтом, а тот, кто переложит Аристотеля стихами, — философом. Здесь Варки, казалось бы, довольно точно излагает аристотелевскую концепцию; более того, чуть ранее он указывает на основную цель поэзии — подражание Природе. Но на самом деле нельзя сказать, что аристотелевский подход был им полностью усвоен, поскольку он все же не может отказать Лукрецию в поэтической манере изложения предмета, которую видит в метре, выборе слов, фигурах и особых оборотах речи.

В целом он считает и стих, и подражание необходимыми для поэзии. Поэтом он считает не только Боккаччо или Саннадзаро, но и Цицерона во многих его сочинениях, и даже Бембо как автора «*Рассуждения о народном языке*». Более того, иногда подражание, которому он уделяет так много места в своих лекциях, приобретает в конечном итоге характер инструментальной цели, когда Варки характеризует поэтику как «способность (*facultà*), которая учит, каким образом следует подражать любым действиям, страстям и характерам (*la quale insegna in quei modi si debbe imitare qualunque azione, affetto, e costume*) посредством метра, речи и гармонии (*con numero, sermone, & armonia*) совместно или отдельно, для того, чтобы отвратить людей от греха и возбудить в них стремление к добродетели, дабы они достигли совершенства и блаженства (*che conseguano la perfezzione, e beatitudine loro*)» («*Лекции о поэзии*», 1590. P. 578). В других случаях он может говорить о подражании как копировании образцовых произведений.

В конечном счете он приходит к формулировке, что «цель Поэта — сделать человеческую душу совершенной и счастливой, а его задача — подражать, то есть измышлять и представлять вещи, которые сделают людей хорошими, добродетельными и, как следствие, счастливыми (*è adunque il fine del Poeta far perfetta, e felice l'anima humana, e l'ufficio suo imitare, cioè fingere, e rappresentare cose che rendono gl'huomini buoni, & virtuosi, e per conseguente felici*)» («*Лекции о поэзии*», 1590. P. 576).

Поэт, по мнению Варки, должен быть красноречив, добронравен и обладать многими знаниями (традиционные требования к оратору); знание законов поэзии он должен сочетать с естественной одаренностью, при этом третьей необходимой составляющей является практика, основанная на подражании предшественникам. В диалоге «*Геркуланум*» (1560, опубл. в 1570) он пишет: «Поэт, кроме хорошо составленных и богатых мыслями стихов, обладает величием и достоинством, скорее божественным, чем человеческим, и не только учит, нравится и трогает, но и вызывает восхищение и удивление

в умах слушателей, если они благородны и великодушны, и во всех тех, кто по природе предрасположен, поскольку подражание и, следовательно, поэзия, как Аристотель показал в «Поэтике», отвечают природе человека» (Изд. 1846. Р. 405). Обращает на себя внимание то, как в этих высказываниях сочетаются топоры, заимствованные из совершенно разных традиций.

В лекциях Варки затрагиваются многие вопросы, впоследствии ставшие предметом дискуссий. В первую очередь это касается вопроса о подражании уже в характерно аристотелевском плане. Относительно объекта подражания он так и не приходит к однозначному выводу, в одном месте говоря о действиях, страстях и характерах, в другом — о необходимости подражания действующему субъекту. При этом действие понимается им как целенаправленный и ответственный акт; следовательно, подражать можно только человеку как наделенному разумом существу. Отличие поэтов от скульпторов и живописцев в области подражания он видит в том, что последние подражают внешнему, а первые — внутреннему, т. е. «сознанию людей, или скорее страстям, внутри умов, — любви, ненависти, гневу, печали, радостям» («Лекции о поэзии», 1590. Р. 583).

Рассматривая тезис о подражании людям не как они есть, а как они должны быть, Варки толкует его в духе возвышения изображаемого объекта путем приписывания ему качеств, выходящих за пределы действительного, но не правдоподобного или вероятного, с целью вызвать у читателя удивление и удовольствие. Интерпретируя тезис о «серьезном действии» как объекте подражания в трагедии, он связывает «серьезность» с высоким социальным положением действующих лиц. Требования к характерам он излагает совершенно в гораццианском духе, подробно останавливаясь на различных аспектах декорума.

Трактат «Об истинной поэзии» (1555) Джованни ПЬЕТРО КАПРИАНО представляет собой целостную теоретическую конструкцию, позволяющую выявить родовую принадлежность (genus) поэзии, определить ее виды и подвиды, а также основания для оценки отдельных произведений. В основе ее лежит представление о подражании как изображении исключительно вымышленных вещей. Поэт создает предмет для своей поэзии из ничего. Подражательные искусства делятся по тому, к какому рода чувствам и способностям они обращаются и какой цели служат. Благородные (поэзия, живопись, скульптура) обращаются к зрению и интеллекту, низшие — к осязанию, вкусу, запаху. Последние приносят только сенсуальное наслаждение, в то время как первые доставляют удовольствие интеллекту и дают моральный урок.

Из всех подражательных искусств самое благородное — поэзия, поскольку она подражает всем видам объектов — воспринимаемым как интеллектом, так и чувствами; кроме того, она использует слова — совершенный инструмент подражания, а также наилучшим образом достигает двойной цели удовольствия и пользы.

Сама поэзия также делится на два вида: натуральная подражает природе без цели сделать какие-либо этические выводы (она не связана законами правдоподобия, а, наоборот, стремится использовать удивительное, откровенно вымышленное, аллегорическое, доставляя только удовольствие без пользы); моральная поэзия подражает человеческим действиям (она связана законами правдоподобия, что дает аудитории возможность извлечь моральные уроки, и поэтому она выше натуральной поэзии).

Внутри моральной поэзии существуют свои подразделения на основе различных критериев. По эффективности

этического урока эпос превосходит трагедию, поскольку он обеспечивает большее разнообразие и рисует более ясное представление о совершенстве. По благородству предмета самым низким из трех классических жанров является комедия, рисующая частные судьбы людей низкого звания. Выше нее стоит трагедия, подражающая деяниям знаменитых мужей, не влияющим на судьбы народов. Высшим жанром является эпос, поскольку он рассказывает о героях, благородных по крови и доблести, участвующих в действии, важном для процветания целых наций. По целостности и законченности действия можно выделить низший класс поэтических произведений — экоги, элегии и др., и высший — комедию, трагедию, эпос.

Важнейшим принципом, позволяющим достичь совершенства в поэтическом творчестве, для Каприано является соразмерность, соблюдение правил в целом и во всех частях («ben proporzionate e regolate da l'arte e nel tutto e nelle parti») («Об истинной поэзии». Изд. 1970. Р. 304). При этом поэт должен подражать не одному действию, но нескольким связанным между собой, представив их в виде целого, так что оно могло бы быть воспринято сознанием читателя и как целое, и во всех своих частях. Для достижения этой цели Каприано считает необходимым соблюдение принципа симметрии.

Язык поэтического произведения должен быть «подобающим и пристойным, полным оборотов изящных, и изысканных, и доставляющих величайшее удовольствие, отличным от любого другого способа вести речь (una elocuzione propria e conveniente, piena di modi leggiadri et esquisiti e con grandissimo diletto ammirabili, differente da ogni altro dire)» (Р. 300). Поэтическая речь (elocuzione poetica) характеризуется в первую очередь использованием фигур (и по этому критерию Каприано ставит Вергилия выше Гомера), а также стихотворной формой, поскольку стих по природе помимо того, что доставляет удовольствие, приспособлен придавать большую и более таинственную значительность словам, чем простая и свободная речь, и тем самым лучше приспособлен к этим высоким предметам («essendo il verso di natura, oltre alla dilettazion che seco apporta, atto a ricevere maggiore e più misteriosa maestà di parole che la semplice e sciolta orazione, e convenientissimo a quelli alti sogetti») (Р. 300). На основе этих представлений сформированы и требования Каприано к поэту: «естественная и легкая склонность выстраивать и поэтически изображать вещи, которые в своем сознании мы воспринимаем как высокие», широкая и универсальная образованность, возвышенное и священное вдохновение, мастерство.

В 1559 г. вышел трактат АНТОНИО СЕБАСТИАНО МИНТУРНО «О поэте», состоящий из шести книг и занимающий более 600 страниц. Его автор имел своей целью рассмотреть теорию поэзии и вопросы поэтической техники во всех мельчайших подробностях и со всех сторон, опираясь при этом на широкий ряд источников: «Государство» и диалоги Платона, «Поэтику» и «Риторику» Аристотеля, «Искусство поэзии» Горация, труды Квинтилиана и Цицерона. Трактату свойственен известный эклектизм, ведущий к совмещению риторических и поэтологических подходов. Так, рассуждая о целях поэзии, Минтурно выявляет силу (vis) поэзии и ее долг (officium). К первой категории относится цивилизующая функция (роль в воспитании и т. п.), традиционно приписываемая поэзии, и способность влиять на умы людей, склоняя их к чему-либо или отвращая от этого, о чем обычно говорится о риторике.

Долг поэзии рассматривается очень подробно, и

можно выделить три группы связанных с ним понятий. Во-первых, это традиционные Цицероновские задачи — *docere, delectare, movere* или горацианское *prodesse et delectare*, из которых наиболее подробно рассматривается именно *docere*, особенно в контексте подготовки к различным превратностям жизни. Тем не менее, польза не представляется первичной целью, а удовольствие — лишь средством сделать процесс этического воспитания для аудитории более приемлемым. Обе данных цели для Минтурно вполне равноправны. Во-вторых, это понятие удивления (*admiratio*) и вызывающие его аспекты поэзии (*admirabilitas*), которые связываются как с общим писательским мастерством, так и со способностью убедительно подражать какому-либо невероятному предмету. В-третьих, это идея очищения души от беспокойства («*expiare animum a perturbationibus*») (Р. 63), что, по сути является аристотелевским катарсисом, которому Минтурно дает довольно эклектическое толкование. С одной стороны, чтобы очистить душу от страстей (например, стремления к власти, наживе, мести), необходимо возбудить в ней другие сильные эмоции, и лучше всего на эту роль подходят сострадание и ужас, испытываемые при виде чужих несчастий. С другой — очищение связывается с процессом научения и с приручением к виду страдания, что позволяет легче переносить свои собственные потери. Минтурно также подчеркивает аналогию между физиологией и психологией: «Чтобы избавиться от любой болезни, похожей на отравление, некая сила пробуждается лекарственным средством, по природе мощным и ядовитым, и эта сила возбуждает функции тела; не должно ли так и сознание возбуждать к изгнанию его недомоганий? (*Scilicet ad depellendam aegrotationem, quae ueneni instar habet, uis ciens in corpore motiones medicina uehementis poxiaeque naturae excitatur; ad morborum expiationem animus commoueri non debet?*)» (Р. 64).

Произведение создается благодаря поэтической способности его творца, имеющей три аспекта, связанных соответственно с процессами нахождения, расположения и словесного выражения. Каждая из сторон этой способности отвечает за одну из составных частей произведения и за одну из его конечных целей. Нахождение — это способность отбирать материалы, которые лягут в основу правдоподобного, прекрасного и целостного произведения; оно определяет такие его части, как сюжет и характеры, которые в свою очередь способствуют достижению этико-воспитательной цели поэзии (*docere*). Расположение и выражение относятся к речи и мысли и отвечают за то, чтобы доставить аудитории удовольствие (*delectare*) и тронуть души (*movere*).

Поэтические жанры Минтурно выделяет на основе предмета, способа и средств подражания. Поэзия в целом делится на три рода: эпическую, сценическую и мелическую, — но внутри каждого из них жанры выделяются согласно предмету. Основным критерием служит деление Аристотелем людей на лучших, худших и таких же, как мы. Каждому жанровому уровню соответствует аналогичный стиль. Для некоторых жанров предписаны определенные типы сюжетов, и наконец, каждому из них соответствует свой набор предписаний, руководствуясь которыми поэт при наличии таланта способен создать превосходное произведение. Существует также несколько общих требований, предъявляемых к поэзии: она должна быть правдивой, т. е. рисовать правдивые образы предметов, которым подражает; она должна способствовать нравственному воспитанию публики и, следовательно, изображать только морально приемлемое; она должна нести удовольствие уму и слуху, а для этого разнообразить звуки и эпизоды; и,

наконец, в ней должна быть продемонстрирована широкая эрудиция, что приносит аудитории пользу и удовольствие и вызывает в ней восхищение.

В 1563 г. Минтурно опубликовал «*Поэтическое искусство*», которое можно считать продолжением трактата «О поэте». Его основная цель — применить к литературе на народном языке выработанные ранее поэтологические критерии и принципы. Большая часть общих теоретических установок Минтурно осталась без изменения, но были опущены вопросы наиболее общего характера и, напротив, уделено внимание более частным проблемам. В этой работе рассмотрено значительно большее число поэтических жанров, чем в первой, в т. ч. принадлежащие литературе на вольтгаре: роман (*romanzo*), сонет, баллата, канцона и т. п.

В первой книге трактата Минтурно анализирует природу, предмет, способы и средства поэзии, а также подробно останавливается на эпическом виде, сравнивая героическую поэму с романом. Вторая книга посвящена драматической поэзии, третья — лирической, а в четвертой раскрываются вопросы словесного выражения. В этом трактате Минтурно значительно больше места уделяет аудитории поэта, особенно вопросу, как доставить ей удовольствие. Обсуждение поэтического языка ведется в основном в плане наслаждения для слуха: поэт может придавать «больше значения звучанию слов, доставляющему удовольствие ушам, чем их соответствию вещам (*più al suono delle parole, per piacere agli orecchi, che di servire alle cose*)» («*Поэтическое искусство*». Изд. 1725. Р. 321). Ограничения, накладываемые автором на желательную продолжительность драмы — 3-4 часа — также ориентированы на потребности зрителей.

Значительное место отводится также обсуждению вопросов, возникших именно в связи с итальянской литературой. В дискуссии относительно допустимости прозы в драматических произведениях Минтурно, после долгих рассуждений, отвергает ее возможность. Основанием для этого является то, что древние не использовали прозу в трагедиях и комедиях, поэту и новым писателям надо от нее воздержаться. Эта проблема подводит Минтурно к редкому для данной работы философскому обобщению: подобно тому, как природа в своей деятельности воспроизводит вечную и неизменную Идею, так искусство должно следовать незыблемой Форме, которую мы находим в творениях античных поэтов и философов. Форма, будучи однажды найдена, не может претерпевать изменений. Только ее акцидентальные черты могут изменяться, обеспечивая возможность разнообразия; в остальном необходимо следовать предписаниям классиков. Некоторые послабления для современных поэтов связаны с единством действия в его отношении к эпизодам. Они рассматриваются не как составная часть фабулы, а как ее украшение, добавляющее разнообразие, призванное доставить удовольствие аудитории. Эпизоды не разрушают единство действия, оно должно остаться цельным и законченным даже после их устранения. Возможны также и «*aggiunte*» or «*consequenti*» — эпизоды, имеющие место после развязки, но не влияющие на законченность фабулы (Р. 124). Тем не менее, никаких эстетических критериев, позволяющих отделить собственно действие от «эпизодов», Минтурно не предлагает.

В 1561 г. были посмертно опубликованы семь книг «Поэтики» Юлиа Цезаря Скалигера. Это оригинальный поэтологический трактат, для которого характерна исключительная систематичность при активном использовании самых разнообразных источников. Скалигер понимает поэзию в первую очередь как искусство слова, но не в риторическом, а, скорее, в семиотическом плане. Слово соотносит-

ся со своим денотатом (вещью) и с адресатом речи — аудиторией произведения. Подражание в этом контексте рассматривается как соотнесение слова с вещью; при этом слова в поэзии подражают вещам подобно тому, как в природе вещи подражают своим Идеям. Вещи становятся целью речи («Res autem ipsae finis sunt orationis»), в которой слова — это в первую очередь обозначения вещей, получающие от них ту форму, благодаря которой они и становятся собой («Quamobrem ab ipsis rebus formam illam accipiunt, qua hoc ipsum sunt, quod sunt») (Lib. 3, cap. 1).

Таким образом, именно вещи у Скалигера выходят на первый план, что сказывается на всех его дальнейших построениях. Стили и жанры определяются в первую очередь тем, изображению каких вещей они соответствуют. Существует три вида вещей: личности, действия и не-личности (материальные объекты или идеи), которые могут образовывать иерархию от лучшего к худшему. Так, среди личности выше всех стоит Бог или боги, затем — особо доблестные люди, после — герои, и наконец — обычные люди — от царей до стоящих в самом низу социальной лестницы. На основе такой иерархии предметов строится иерархия жанров, где на самом верху стоят гимны и пеаны, несколько ниже — песни, оды и схолии, на третьем месте — эпос, следом — трагедия и комедия, и далее — сатиры, эксодии, свадебные песни, элегии и т. п.

В описании Скалигером «личности» — наиболее важной разновидности «вещей» — легко найти все традиционные элементы теории декорума. Однако разрозненные замечания относительно различных аспектов изображения человека складываются у него в систему, имеющую философское обоснование, которое фактически уничтожает границу между природными вещами и вещами литературного произведения; правила декорума становятся применимы и к тем, и к другим. Если раньше литературные персонажи должны были походить на настоящих людей, то теперь между ними фактически нет разницы. Однако это не означает современного представления о «реализме» литературы. Чтобы наилучшим образом «представить перед глазами человека» вещи, которые «пребывают в природе, в ее же лоне изучаются и из нее извлекаются (haec quae natura ita constant, in Naturae sinu inuestiganda, atque inde eruta)», 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 найдем различные типы людей (cuius diuino Poemate statuimus varia genera personarum)» (Lib. 3, cap. 2). Таким образом, Вергилий сам становится природой и образцом для подражания.

Необходимые качества поэта Скалигер также связывает именно с его отношением к изображаемому вещам: prudentia — это эрудиция, знание о вещах, достойных стать предметом поэзии, efficacia — способность выбрать правильный предмет, varietas — это разнообразие в содержании и в его организации, suavitas — способность выбрать соответствующий вещи стиль. Стилистика напрямую связана с предметом поэзии; по большей части ее обсуждение сводится к установлению соответствий между объектами изображения и различными выражениями, фигурами и ритмами. При обсуждении целей поэзии Скалигер связывает три наиболее общие категории, к которым можно отнести все вещи, с тремя дискурсивными искусствами: необходимое — с логикой, инструментальное философа, полезное — с риторикой, приятное — с поэзией. В процессе исторического развития поэзия заимствовала у других дисциплин способность оперировать

полезным и необходимым. Польза заключается в том, чтобы сделать человека лучше, так чтобы он смог прожить достойную жизнь. Таким образом, природа и аудитория являются важнейшими факторами, накладывающими внешние ограничения на поэзию, сама же по себе она не предполагает никаких ограничений, помимо законов просодии. Подобный подход, конечно, противоречит аристотелевскому в ключевых моментах, и это вполне осознается самим Скалигером, не мешая ему, впрочем, заимствовать у Аристотеля отдельные определения, аргументы, классификации.

Написание «Поэтики: Книги I-IV» Джанджорджо Триссино заняло не менее двух десятков лет, в течение которых в поэтологический обиход вошла «Поэтика» Аристотеля, и это существенным образом отразилось на содержании трактата. Первые четыре книги «Поэтики» (1529) примечательны обращением к итальянскому литературному материалу, но в плане теории воспроизводят старые концепции и по большей части трактуют стиховедческие и стилистические вопросы. Первоначальный вариант V и VI разделов трактата до нас не дошел, поскольку между 1529 и 1549 гг. Триссино существенным образом переписал эти две части (опубликованные лишь после его смерти в 1562 г.). «Пятый и шестой раздел Поэтики» представляют собой по большей части довольно близкий к тексту пересказ Аристотеля, хотя Триссино обращается также к сочинениям Платона, Данте и Дионисия Галикарнасского. В V книге рассматривается материал первых разделов «Поэтики» и трагедия, в VI — эпос, комедия, пасторальная эклога и лирические жанры.

В некоторых моментах своей теории Триссино отходит от буквального следования «Поэтике». Так, например, в число объектов для подражания он включает не только характеры и действия людей, но и разные рода природные объекты, ссылаясь на присутствие их описаний в трудах Гесиода и Вергилия. Утверждая вслед за своим источником, что стих не является сущностной чертой поэзии (и приводя в пример «Декамерон» Боккаччо), Триссино, тем не менее, склоняется к тому, что его употребление во многих случаях весьма желательно, поскольку он добавляет сладости и благозвучности языку. Более того: пишущим на итальянском языке рекомендуется использование рифмы — в хорах трагедий и комедий и в стихотворениях о любви, хотя в основном тексте «больших» жанров рифма неуместна.

Горацианское представление о двойном назначении поэзии связывается Триссино с предметом и средствами подражания: польза происходит от предмета (трагедия, например, учит нас всему, что нужно знать о природе страха и сострадания), а удовольствие — от средств, поскольку ритм и гармония несут его по своей природе, и возвышенный и метафорический язык также ему содействует.

В анализе трагедии Триссино довольно строго следует за Аристотелем за одним существенным исключением: воздействие трагедии на зрителей включает возбуждение в них не только страха и сострадания, но и удивления как реакции на изображение вмешательства в судьбы героев фатума и высших сил. Чтобы вызвать удивление у зрителей, автор должен следовать верованиям, популярным в его аудитории.

Пространные рассуждения Аристотеля о сюжете Триссино превращает в краткий комплекс предписаний, которыми следует руководствоваться для достижения оптимального результата. Аристотелевскую теорию характеров он с самого начала переводит в теорию типов в духе Теофраста. Характер должен выражать природу лица: так, «любовнику по природе присуще постоянное стремле-

ние увидеть свою возлюбленную, а солдату — готовность говорить о войнах, обжоре — о пирах» («Пятый и шестой разделы Поэтики»). Изд. 1970. Р. 16). Третье из требований Аристотеля к характеру (чтобы он был похож) Триссино толкует в соответствии с Горацием — как необходимость сходства характера известного человека с имеющимися на этот счет традиционными представлениями. Завершается теория характеров концепцией декорума, основанной во многом на Дионисии Галикарнасском. Триссино выделяет семь параметров характера, как он рассматривается в риторике: раса, страна происхождения, пол, возраст, богатство, нрав, привычки. Для каждого из этих качеств он описывает необходимые приемы изображения.

Третья качественная часть трагедии — аристотелевская «мысль» — связывается им с использованием «сентенций» (уместных в том или ином случае изречений) и категориями нахождения и расположения: мысль — это «умственное рассуждение, осуществляемое посредством нахождения и расположения таких доводов и сентенций, которые подобают вещам рассказываемым, или вопрошаемым, или отрицаемым (*quel discorso della mente, che si fa in trouare, & ordinare quelle ragioni e sententie accomodate a quelle cose, che si narranto, o che si dimandano, o che si negano*)» («Пятый и шестой разделы Поэтики»). Изд. 1970. Р. 16). Сентенции должны соответствовать социальному положению персонажей, чтобы оказывать соответствующее действие на аудиторию, — например, вызывать негодование и смех в комедии. При этом, судя по всему, источником комического Триссино считает не столько сюжет и характеры, сколько комические реплики и диалоги.

Его представление о вероятном невозможном и невероятном возможном сводятся к представлениям о естественной, а не художественной возможности и вероятности. Так, по его мнению, примером вероятного, хоть и невозможного, может служить рыцарь, убивающий одним копьём трех или четыре вооруженных противников подряд. И наоборот, примером возможного, но невероятного будет рыцарь, проспавший всю ночь рядом со своей прекрасной возлюбленной, не сказав ей не слова и не дотронувшись до нее. Интересно его представление о возможности незавершенного сюжета в пасторали (чем она, собственно, и отличается от комедии) и лирических жанрах. Триссино указывает, что, например, сразу несколько стихотворений Петрарки могут быть посвящены одному действию (скажем, восхвалению глаз Лауры), и в рамках каждого из них этот предмет не исчерпывается, так что действие оказывается незаконченным. Интересно, что здесь действие фактически приравнивается к теме произведения.

Неудовлетворенность поэтиками Горация и Аристотеля побудила Антонио Виперано создать собственный труд на эту тему — «О поэзии: В трех книгах» (1579). Виперано считал, что Гораций не разработал общего представления о поэзии, не выделил ее различные виды, не развил подробную теорию каждого жанра. Аристотель, в свою очередь, внимательно рассмотрел лишь трагедию. Поэтому в своем трактате Виперано намерен восполнить эти пробелы: в первой книге он анализирует само понятие поэзии, в том числе сущность подражания, материал поэзии, ее цели, требование единства действия, принципы составления фабул, их качественные части, необходимые для поэта свойства. Во второй книге обсуждаются большие жанры: эпос, трагедия, комедия и трагикомедия, а в третьей — малые: сатира, пастораль и лирические формы.

В основе системы Виперано лежит теория прекрасного, во многом основанная на Платоне. Прекрасное определяется как искусная и изящная связь между частями

целого («*Est autem pulchritudo apta partium inter se quodam cum lepore coniunctio*») (Р. 65). Прекрасное поэтическое произведение совершенно и закончено во всех своих частях, обладает изящным стилем, подобающим размером (т. е. позволяет аудитории удержать фабулу в памяти) и согласованным расположением частей. Прекрасное произведение приносит одновременно удовольствие и пользу, понимаемую в этико-воспитательном плане. «Поэтику будет правильным определить как искусство, которое, используя ритмическую речь, подражает действиям людей для того, чтобы учить жизни (*Poetica opinor rectè finietur ars, quae numerosa oratione ad docendum vitae usum actiones hominum imitatur*)» (Р. 9).

Утилитарная цель определяет и тройной предмет подражания: если поэт желает внушить аудитории ту или иную добродетель, ему следует подражать действиям, в которых проявляется наличие или отсутствие этого качества; действия же в свою очередь выражают человеческие характеры и страсти. Для Виперано моральный философ и поэт преследуют одну цель, различаясь только методами ее достижения. В отличие от философа, использующего логические доказательства, и оратора, прибегающего к помощи украшенной речи, инструментом поэта служит нахождение.

Виперано рассматривает источники удовольствия как второй цели поэзии. Во-первых, это удивительное: «Поэт должен рассказывать обо всем так, чтобы вызывать у аудитории удивление, которое, конечно, приносит больше всего наслаждения и радости (*poëta eò refert omnia, ut auditorem trahat in admirationem; quippe quae plurimum afferat delectationis & iucunditatis*)» (Р. 46). Это качество связывается в первую очередь с композицией и сюжетом произведения (эпизоды, отступления, неожиданная развязка) или же с использованием чудесного. Во-вторых, удовольствие вызывают некоторые стороны воспитательного воздействия поэзии: жалость к ближнему, которая присуща природе человека; радость, что нас самих минули изображаемые горести; подражание само по себе, как естественный человеческий инстинкт; приобретаемые по ходу дела знания о том, чего нужно избегать. В-третьих, каждый из жанров имеет свои средства для доставления удовольствия: эпика — разнообразие, комедия — смех и радость, сатиры и мимы — смех и т. п.

Существенное место в концепции Виперано занимают вопросы правдоподобия как читательской веры в рассказанное поэтом. Он рекомендует заимствовать предметы из истории или общепринятой традиции, изображать серьезные и честные нравы, а также стремиться к тому, чтобы поэтическое произведение было похоже на правду, для чего необходимо соблюдение законов декорума, а также следование принципам необходимости и вероятности. Декорум он понимает расширительно, подчиняя ему не только изображение характеров, но и все прочие элементы произведения — действие, речь, мысль. «Подобает, чтобы действия походили друг на друга, выглядели бы почти сестрами, не должно трагические страсти вводить в комедию или смешные вещи в трагедию (*Ipsasque actiones inter se similes, & quasi germanas esse decet, ne in rebus seriis ioci, aut seria in iocosis adhibeantur, néue tragicæ perturbationes in comoedia excitentur, aut iactentur ridicula comica in tragoedia*)» (Р. 51).

Законы необходимости и вероятности имеют значение прежде всего для фабулы: все ее части должны закономерно следовать друг из друга, а вещи должны изображаться согласно их природе, такими, какие они есть, и быть представлены так, что «другими их даже нельзя вообразить» (Р. 42). Виперано проводит своеобразное разграничение между необходимостью и вероятно-

стью. Первая относится к характеру, способностям и нраву человека: например, мудрый человек заботится о будущем, хороший гражданин испытывает к своему государству теплые чувства. Вероятность относится к тому, что может случиться или обычно случается, — к обстоятельствам, в которые может или не может попасть человек: например, вероятно, что человек из низов может испытать несправедливое обращение со стороны сильных мира сего, прохода может быть сам обманут, безрассудный и торопливый терпит поражение.

Поэтологические идеи СПЕРОНЕ СПЕРОНИ не собраны в какой-либо систематический трактат, а разбросаны по его небольшим работам разных лет, причем в некоторых аспектах они очевидно противоречат друг другу, будучи, однако, результатом не столько эволюции взглядов критика, сколько смещения им акцентов исходя из практических целей, стоящих перед ним в том или ином случае. Интерес представляют прежде всего его сопоставления поэзии с историей и ораторским искусством, свидетельствующие о том, что Сперони придерживался преимущественно риторического подхода к поэзии, наследуя традиции прошлого века, но при этом обогатив ее знанием аристотелевской теоретической машинерии.

В «*Апологии диалогов*» (1574–1575) он проводит любопытное разграничение между диалогами цicerоновского типа, в которых автор является одним из участников, раскрывающих особенности своей позиции перед слушателями, и платоновского — в которых участники разрезают тот или иной вопрос в драматической манере. Первый тип он уподобляет эпике, второй — комедии, и именно последний кажется ему более поэтичным в плане подражания. Здесь Сперони, судя по всему, склоняется к платоновскому пониманию «настоящего» подражания как репрезентации, противопоставленного менее совершенному нарративному типу.

Во втором «*Диалоге о Вергилии*» (1596) он сопоставляет «Георгики», которые следует считать не поэтическим подражанием, а стихотворным изложением полезных сведений, с «Буколиками» как несомненным примером поэтического подражания, и «Энеидой», которая, как ни странно, не является совершенным образцом поэзии по причине историчности ее основной фабулы, а именно «фабула — это душа поэзии». Судя по всему, в данном случае Сперони понимает *fabula* как *favola*, связывая между собой представление о сюжете и вымысле. Впрочем, «Энеида» все же отчасти поэзия — благодаря «своим стихам, в которых Вергилий подражает множеству вещей, характеризует людей и богов, использует фигуры и вставные сюжеты».

Вопрос о правде как предмете поэзии относится к числу занимающих Сперони на протяжении всей его жизни. В «*маленьком трактате*» «*О свободных искусствах*» он довольно четко формулирует различие между правдой истории и правдой поэзии. «История имеет дело с тем, что правдиво по отношению к реальности, но в плане разума не должно быть истинно, поскольку оно истинно вопреки разуму. Поэзия, возможно, имеет дело с тем, что по отношению к действительности ложно, так как никогда в реальности не существовало, но истинно согласно разуму, поскольку согласно ему оно должно быть именно таковым, хотя на самом деле оно таким не было (*L'istoria è del vero in effetto, il quale considerato con ragione non dovea esser vero, perché è vero contra ragione. La poesia è forse del falso in effetto, perché in effetto non fu mai; ma è del vero per ragione, perché per ragione dovea esser così, benchè in fatto non fu così*)» («*О свободных искусствах*». Р. 426). Очевидно, что здесь Сперони разграничивает правду универсалий — логическую истинность и правду конкретного факта

— правду акциденций. Поэзия, будучи образом правдивого факта, не может быть правдой как таковой, подобно тому как слова не являются вещами, которые они означают. Но, с учетом ее отношения к разуму, она находится между правдой и ложью: по отношению к реальности она ложна, по отношению к разуму — правдива.

Сопоставление поэзии с историей составляет также предмет «*Диалога об истории*» (1596), и здесь Сперони подчеркивает другие аспекты поэтического творчества. Поэзия берет в качестве предмета, как и история, правдивый факт, но очищает его от частных деталей и вносит в него элемент удивительного. Удивительное понимается Сперони комплексно: во-первых, оно представляет собой эффект преодоления сопротивления материала, в частности, создания на его основе единой фабулы; во-вторых, оно — результат изображения идеальных характеров; в-третьих, оно содержит элемент экзотики — «внешнего облика, образа речи или мыслей, характерных для каких-то регионов, которые в других местах считались бы неправдоподобными». Но самый важный источник удивительного — украшенная речь: метафоры и эпитеты, которые для поэмы являются тем же, что и краски для картины, созданной художником.

Кроме того, историк отличается от поэта еще в двух аспектах: во-первых, история изображает многие деяния многих людей, а поэзия одно деяние одного человека (здесь снова появляется категория единства действия, но уже вне связи с удивительным); во-вторых, историк описывает события кратко, в резюмирующем стиле, в то время как поэт либо воссоздает их «перед нашими глазами», либо особым образом расцвечивает и украшает. В этом плане Вергилий, по сравнению с Гомером, скорее историк, а не поэт, поскольку в поэзии действие должно быть достаточно продолжительным, но при этом его длина у Сперони определяется риторической амплификацией, а не референциальным ее аспектом. Именно поэтому в поэзии необходимо единое действие: если ее предметом будет множество действий, то поэтическая манера изложения сделает произведение бесконечным.

Наследие ТОРКВАТО ТАССО включает не только художественные произведения и полемические реплики в дискуссии об «Освобожденном Иерусалиме», но и теоретические работы об искусстве поэзии, преимущественно эпической, среди которых центральное место занимают «*Рассуждения о поэтическом искусстве*» (ок. 1565, опубл. 1587) и его новая редакция — «*Рассуждения о героической поэме*» (1594). Ранняя работа состоит из трех рассуждений: в первом рассматривается предмет героической поэмы, во втором — форма, в третьем — стиль; таким образом, он организован согласно триаде *inventio — dispositio — elocutio*, но в первых двух частях теория Тассо является вполне аристотелевской. Аристотель для Тассо — не только общепринятый авторитет, но и философ, сформулировавший вечные и непреложные законы создания поэтического произведения, отражающие саму природу вещей и выражающие сущность поэзии. Отход от принципов «Поэтики» недопустим: «Когда некоторые желают основать новое искусство на новых обычаях, они разрушают саму природу искусства и показывают, что не понимают природу обычая (*Ma mentre vogliono alcuni nova arte sovra nuovo uso fondare, la natura dell'arte distruggono, e quella dell'uso mostrano di non conoscere*)» («*Рассуждения о поэтическом искусстве*». Рассуждение 2).

Тем не менее, нельзя сказать, чтобы Тассо всегда точно следовал тезисам «Поэтики». Субстанциональной характеристикой эпической поэмы является изображение «великих и славных деяний», и в этом она сходна с трагедией. Одна-

ко, в отличие от Аристотеля, который разграничивал эпiku и трагедию по способу ведения речи, Тассо исходит в своем разграничении из различия между типами великих людей и деяний, о которых рассказывается в данных жанрах.

Различаются эпос и трагедия главным образом по типу славного деяния, в трагедии представленного неожиданной переменой судьбы и величием событий, несущих ужас и сострадание («*l'illustre del Tragico consiste nell'inaspettata e súbita mutazione di fortuna, e nella grandezza de gli avvenimenti, che portino seco orrore e misericordia*»), а в эпической поэме — свершениями особо доблестного воителя, куртуазным, великодушным поведением и религиозным благочестием («*ma l'illustre dell'eroico è fondato sovra l'imprese d'una eccelsa virtù bellica, sovra i fatti di cortesia, di generosità, di pietà, di religione*») («*Рассуждения о поэтическом искусстве*». Рассуждение 1). Действующие лица в обоих жанрах относятся к высочайшему — королевскому — достоинству, но в трагедии они имеют средний между дурным и достойным характер, а в эпосе — обладают высочайшей доблестью и чистой нравственностью.

Целью поэзии в целом является моральный урок человеку, а цель эпической поэмы — урок великим людям, которые желали бы следовать историческим примерам в своей силе, сдержанности, осторожности, вере и других добродетелях. Некоторый гораианский оттенок сочетается здесь с определением героической поэмы, повторяющим структуру аристотелевского определения трагедии: эпика «подражает славному, великому и совершенному деянию, рассказывая о нем высочайшим стихом и имея своей целью тронуть души посредством удивления, и тем самым принести пользу (*poema eroico sia imitazione d'azione illustre, grande e perfetta, fatta narrando con altissimo verso, a fine di muover gli animi con la meraviglia, e di giovare in questa guisa*)» («*Рассуждения о героической поэме*». Кн. 1).

Категория образцового эпического характера является ключевой для поэтики Тассо. Если в более раннем трактате он еще допускает возможность «распределения» добродетелей между персонажами (доблесть как отличительная черта Ахилла, осмотительность — Улисса и т. п.), то в «*Рассуждениях о героической поэме*» эта практика представляется ему сомнительной. «Энеида» Вергилия, сделавшего Энея воплощением множества добродетелей, на взгляд Тассо, в большей мере отвечает идеалу эпической поэзии, чем «Илиада», в которой разные положительные качества приписываются разным героям. Достоинства героев, в понимании Тассо, должны быть христианскими добродетелями — поэтому современный эпический поэт должен выбирать на главную роль Карла Великого или Артура, но не Тесея или Ясона.

Если собственно библейская тематика представляется Тассо неподходящей для эпической поэзии (поскольку поэт будет либо вынужден вносить в свой предмет изменения, что не следует делать с материалами Писания, либо останется в сфере истории, а не поэзии), то тема крестовых походов как раз сочетает возможность поэтического переосмысления и необходимую степень «святости». Оба требования к характерам непосредственно связаны с этической целью поэмы как средства воспитания читателей, среди которых главное место занимают князья и воины. Тассо утверждает превосходство исторического предмета над вымышленным, объектом подражания в искусстве является только правда: «Чему подражает искусство? Только истине (Che è adunque quel che è imitato da l'arte? Il vero solamente)» («*О суждении об "Иерусалиме..."*». Кн. 2). Но поэт отличается от историка тем, что подражает этой правде не в частном, а в универсальном,

т. е. вещам не как они есть, а как они должны быть. Поэтому изменения, которые он вносит в правдивый предмет, связаны с устранением некоторых его акцидентальных признаков, направленным на его улучшение.

Вместе с тем наличие удивительного в героической поэме для Тассо совершенно необходимо: без него произведение остается сухим, лишенным привлекательности и величия. Таким образом, Тассо оказывается в ловушке между требованиями правдивости и наличия элементов чудесного (*Hathway:1958*). Его решение отличается теоретическим изяществом, связывая категории удивительного и правдоподобного с утверждением христианского содержания поэзии. Если включать в поэзию только такие чудеса, которые могут рассматриваться как результат действия Божественного провидения, ангелов, святых и иных аналогичных агентов Господней воли или как следствия некоторых неизвестных естественных причин, тогда они не только вызовут доверие аудитории, но и составят фундамент высокой функции поэта, направляющего своих читателей к созерцанию божественных истин через изобразительные образы. Классический топос поэта-теолога, передающего истины под покрывалом вымысла, у Тассо встраивается в систему аристотелевских по происхождению категорий.

Из Аристотеля Тассо взял и три признака хорошей фавулы: полнота, единство и подобающая продолжительность. Однако он связывает эти критерии не с идеей структурного совершенства произведения, а с воздействием их на реципиента текста. Полнота означает наличие у действия начала, середины и конца, что необходимо для его полноценного понимания через выявление причин и генезиса описываемых событий, с одной стороны, и его логичного завершения — с другой. Подобающая продолжительность связывается им со способностью аудитории, воспринимая действие по частям, удерживать в сознании представление о нем в целом.

Единство действия — большой вопрос эпической теории эпохи Чинквеченто. Тассо признавал, что, действительно, публика нуждается в разнообразии для получения удовольствия от текста. Однако оно не должно стать помехой для внутренней связности и последовательности произведения. Здесь возникает знаменитое сравнение поэмы с божественным творением, объемлющим небо и море, птиц и рыб, сушу и зверей, ручейки, озера, источники, поля и луга, леса и горы, плоды и цветы, ледники и снега, обычаи и культуры, и тем не менее остающимся единым и неделимым. Поэт должен стремиться к аналогичному результату. По мнению Тассо, этот путь к разнообразию намного сложнее банального увеличения числа сюжетных линий, которое не требует от поэта ни искусства, ни таланта.

Принимая традиционную систему трех стилей, Тассо стремился обосновать требования к возвышенному языку героической поэмы, который должен быть благороден, метафоричен и музыкален, сочетать литературность со свободой от педантичного следования тосканской языковой норме. В качестве образцовой эпической формы стиха Тассо выбирает октаву, которую предпочитает терциан или белому одиннадцатисложнику. В «*Рассуждениях о героической поэме*» (1594) он пересмотрел свою более раннюю концепцию в некоторых аспектах, связанных со стилем. Если раньше он предпочитал ясность (*chiarezza*), которую ставил по важности рядом с величавостью («*nell'eroico si ricerca, oltre la magnificenza, la chiarezza ancora*») («*Рассуждения о поэтическом искусстве*». Рассуждение 3), то теперь защищает определенную темноту изложения, без которой величавость порой невозможна, — ведь «ясным и открытым» принято пренебрегать («*L'oscurità*

suole ancora in molti luoghi esser cagione della gravità: perciò che tutto quello ch'è piano e aperto suole esser sprezzato») («*Рассуждения о героической поэме*». Кн. 6).

Джазон Денорес в наибольшей степени, чем кто-либо из критиков Чинквеченто, связывает поэзию с моральными и политическими задачами. Его собственная теория была высказана в наиболее концентрированной форме в «*Рассуждении о том, что комедия, трагедия и героическая поэма имеют начало и причину своего произрастания в философии моральной и гражданской, а также в указах лиц, правящих государствами*» (1586). Он также был участником дискуссии о «Верном пастухе» Гварини, создал комментарий к «Посланию к Пизонам» Горация (1553) и написал собственную «*Поэтику, в которой посредством определений и различений согласно мнению Аристотеля разъясняются трагедия, героическая поэма и комедия*» (1588), оригинальные идеи которой в основном повторяют концепцию «*Рассуждения...*», а собственно «аристотелевская» часть представляет собой расширение и интерпретацию поэтологических определений древнегреческого философа.

Поэзия мыслится Деноресом как инструмент морального и гражданского совершенствования человека. При этом он не подчиняет ее моральной или политической философии, но приравнивает к ним в том, что касается их задач (воспитание добродетелей и очищение от страстей), и ставит выше этих дисциплин в плане способов достижения таковых целей. «Она [поэзия] превосходит ее [политику] в том, что та действует посредством законов, взысканий, наказаний, а эта делает то же самое посредством высшего наслаждения и утешения души» («*Поэтика...*». Р. 2v). Наслаждение, таким образом, хотя и является компонентом эстетического восприятия, но представляет собой не одну из задач поэзии, а инструмент достижения ее основной цели — «очистить душу посредством удовольствия от самых важных страстей и направить к доброй жизни, к подражанию добродетельным людям и к сохранению хорошего политического устройства (per purgargli col mezzo del diletto da' più importanti affetti dell'animo, e per indirizzargli al ben vivere, alla imitazion degli uomini virtuosi et alla conservazion delle buone republiche)» («*Рассуждение...*». Изд. 1972. Р. 411). Последняя фраза заслуживает особого внимания, поскольку отражает общую моральную установку Денореса не столько на личное этическое совершенствование как таковое, сколько на совершенствование принципов общежития через воспитание добронравия в людях. Для него хорошо в первую очередь то, что полезно для общества.

В этом ключе толкуются все формальные требования к поэзии: «Мы ясно показали, что почти все части трагедии, комедии, героической поэмы: перелом, перипетии, узнавания, характер, мысль — направлены ни к чему иному, как к пользе» («*Рассуждение...*». Изд. 1972. Р. 418). Трактовки Денореса в этом плане часто могут приобретать довольно экзотические оттенки. Примером может служить его понимание трагического катарсиса как средства «выработать привычку через длительную практику к тому, чтобы не испытывать страх или сострадание к любого рода жестокой или печальной судьбе» («*Рассуждение...*». Изд. 1972. Р. 388). Эта привычка позволит гражданам стать хорошими солдатами и бесстрашно участвовать в военных операциях. Именно поэтому другие страсти не должны устраняться в рамках катарсиса, поскольку способность испытывать гнев, например, солдату очень полезна.

Трагедии походят на гладиаторские бои, поскольку, часто наблюдая за этими кровавыми сценами, гра-

ждане не отступят во время боя под предлогом страха и сострадания, когда увидят, что их близкий друг или родственник был тяжело ранен или убит. Комедия очищает от аффектов, которые испытывают люди, когда дочери или жены заводят любовников, а слуги обманывают хозяев, благодаря тому же процессу — привычке наблюдать за такими событиями и обретению понимания, что такие вещи часто случаются. Сама идея очищения как привыкания неоднократно встречается в поэтиках Чинквеченто, но подобная выраженная связь с военно-патриотическим воспитанием не может не вызвать восхищения у современного читателя.

Второй важнейшей категорией для поэтики Денореса является чудесное, которое он видит источником удовольствия, с одной стороны, и самостоятельным средством достижения пользы, с другой. Чудесное он находит во многих формальных аспектах поэтического текста, поскольку каждое поэтическое произведение по своей природе основано на удивлении («ogni poema per sua natura è fondato nella maraviglia»). Удивительное может соддержаться как в построении фабулы (nella costituzion della favola), так и в форме и соединении стихов и слов (nella forma e composizione de' versi e delle parole) («*Рассуждение...*». Изд. 1972. Р. 390). В первом случае удивление может вызываться переломом, узнаванием, перипетией, эпическим эпизодом, которые, вместе с тем, выполняют определенные моральные задачи. Так, например, эпизод показывает, что жизнь даже идеального героя полна неожиданностей, — он не может быть уверен в своем будущем, и это должно вызывать у читателя стремление вести спокойную жизнь обычного человека. Аналогичным образом счастливое завершение комедии и несчастливое — трагедии способствуют пониманию предпочтительности частной жизни и вырабатывают ненависть к тираническому правлению. Во втором случае удивление вызывает словесное мастерство поэта — так, в героической поэме удивление может вызываться особой звучностью и торжественностью гекзаметра, как правило, возвышающего человеческую душу, а иногда спускающегося до простоты обыденной речи. Мотив преодоления эстетических трудностей особенно ясно звучит в рассуждении о том, что удивительное в плане словесного выражения в трагедии и комедии возникает, когда поэт настолько свободно владеет стихотворной речью, что она кажется прозой.

Пространный трактат «*О поэзии*» Франческо Патрици был разделен на несколько томов, каждый из которых назывался «декада», поскольку состоял из десяти частей. В 1586 г. он опубликовал первые два тома — «Историческую декаду» и «Декаду спора», в первом из которых речь шла об истории античной поэзии, а во втором — об античных теориях поэзии. По плану автора в последующих томах должна была излагаться его собственная теория, но при жизни Патрици они так и не были напечатаны. В 1949 г. П. Кристеллер обнаружил в Парме рукописи остальных разделов «Поэтики»: «Декаду восхищения», «Декаду изобразительную», «Догматическую универсальную декаду», «Священную декаду» и «Декаду полусвященную». Авторитет Патрици среди его современников был весьма велик, но в дальнейшем его идеи потеряли популярность, поскольку шли в разрез с постепенно набравшим силу в литературной теории неоклассицизм. Исторический метод Патрици заключается в составлении списков античных поэтов и их классификации — в первую очередь, по предмету их творчества (теоретическое обоснование этого принципа систематики имеется в «Изобразительной декаде»).

Согласно Патрици, поэзия делится на божест-

венную, природную и человеческую. Внутри этих больших классов Патрици выделяет отдельные виды: так, в божественной поэзии первый вид «имеет божественное происхождение» и включает предсказания и изречения оракулов, второй — повествования о богах, их рождении, деяниях и страданиях, третий — девять разновидностей хвалы богам, четвертый — молитвы и прочие обращения к высшим силам, пятый — ритуальные повествования о богах, шестой — драматические произведения о богах. Природная поэзия включает в себя стихотворные дидактические произведения, различаемые по их основной теме. «Человеческая» поэзия имеет более сложный состав, основанный на дополнительных вариациях предмета в комбинации с десятью модусами выражения: повествовательным, хвалебным, порицательным, увещательным, поучительным, сожалением, радостным, любовным, страстным, драматическим.

Поскольку для Патрици субстанциональной характеристикой поэзии является не подражание, а стихотворная форма, он уделяет существенное место анализу существовавших в античности видов стиха. Также он рассматривает в первом томе способы использования поэзии, разновидности ее исполнения и исполнителей. Из теоретических вопросов здесь затрагиваются только два: целями поэзии называются удовольствие и польза в самом широком смысле, а также утверждается принципиальная необходимость стихотворной формы поэтического произведения.

Второй том представляет собой критику поэтологических теорий предшественников. Хотя иногда речь идет о Платоне и Горации, основной мишенью критики является «Поэтика» Аристотеля. Патрици утверждает, что «наиболее распространенные элементы учения Аристотеля, которые являются исходными принципами его теории, неверны — ни в плане происхождения поэзии в целом, ни по отношению к ее частным видам (gl'insegnamenti Aristotelici più comuni, e quei, che quasi principi presupposti sono dell'arte sua poetica, non sono veri ne quanto all'origine sua vniuersale, ne quanto a di molte spezie particolari)» («Декада спора», 1586. P. 209). В историю литературной теории Патрици вошел в первую очередь как критик категории подражания: он находит у Аристотеля шесть значений этого слова и утверждает, что ни одно из них не позволяет определить поэзию в целом (→ экскурс Подражание).

Важнейшей движущей силой поэтического творчества для Патрици выступает божественный экстаз (furor), который, наряду с искусством, природным талантом и мудростью, является необходимым для поэта качеством. Божественный экстаз (энтузиазм, восторг) — это общее основание для любого литературного творчества, поэтому все поэтические творения имеют важнейшее общее свойство — они должны быть mirabile, т.е. способны вызывать удивление/восхищение (maraviglia) у аудитории. У Патрици, в отличие от многих современных ему авторов, удивительное мало совместимо с аристотелевскими категориями правдоподобного, возможного, правды, необходимости, вероятного, связанными в первую очередь с концепцией мимесиса и внутренней согласованности произведения. Вместе с тем ему очевидно, что полностью неправдоподобное произведение вызывает смех, поэтому оно должно содержать в себе элемент вероятного как вызывающего доверие читателя.

Воздействие удивительного на человека объясняется наличием у него особой умственной способности, одновременно аффективной и когнитивной. Удивление возникает тогда, когда изначальное незнание сменяется частичным представлением о предмете и вызывает смущение в уме. Роль сущностной характеристики поэ-

зии, выделяющей ее среди прочих дискурсивных искусств, Патрици отводит стиху, поскольку это форма языка, способная вызывать удивление. По его мнению, «стих настолько подобае поэзии и составляет ее сущность, что является для нее необходимым, и поэзия не может ни создаваться, ни существовать без стиха (ch'il verso, alla poesia si proprio, ed essenziale sia, che le sia necessario. E che poesia non possa, ne farsi, ne esser senza verso)» («Декада спора», 1586. P. 118). Аудитория поэтических произведений представляет собой противоположность «толпы» Кастельветро — это, напротив, собрание людей образованных, способных понять сложные материи, являющиеся предметом поэзии как дисциплины, связанной по происхождению с философией. Жанровая теория Патрици имеет аффективные основания, поэзия делится на классы в соответствии с породившей текст эмоцией: энтузиазм дает начало профетическим жанрам, радость — энкомиям, презрение — сатире и т. п.

В исторической части сочинения Патрици дает длинный список античных жанров, включающий различные типы лирической и гномической поэзии, заметно выходя за рамки традиционных концепций, сосредоточенных по большей части на драматических и эпических видах. Упомянутое выше разделение поэзии на божественную, человеческую и естественную влечет за собой выделение соответствующих видов декорума, обеспечивающих присутствие удивительного в каждом из поэтических классов.

Не менее оригинальную антиаристотелевскую «Поэтику» создал около 1596 г. ТОММАЗО КАМПАНЕЛЛА (опубл. в 1944). Этот трактат отличается выраженной католической направленностью, его задача — выработать принципы, позволяющие создать совершенное христианское произведение. Поэтому традиционные языческие авторитеты — Гомер и Аристотель — предаются поруганию. Аристотель осуждается за то, что основал свою теорию на Гомере, а не на природе вещей («fu soggetto ad Omero, e non alla natura delle cose») (P. 109). Кроме того, сама идея «Поэтики» как руководства по сочинению поэзии вызывает у Кампанеллы протест: «эти педантические правила затемняют и заглушают чистый и светлый дух поэта (queste regole pedantesche oscurano ed ammorzano lo spirito puro e lucido del poeta)» (P. 109). Определенные сомнения вызывает и фабула как основа поэтического произведения, поскольку Кампанелла понимает ее как выдуманный рассказ о том, чего никогда не было, в то время как объектом подражания для поэзии должна быть истина. Концепция самого Кампанеллы подчинена центральной идее о том, что поэзия должна служить достижению высшего блага (summum bonum) и потому подчиняться религии, политике и этике, в рамках которых и формулируются основные цели поэта. Удовольствие сочетается с достижением этих целей, поскольку всегда сопутствует чему-либо хорошему и может использоваться как инструмент решения этических задач.

Кампанелла использует понятие «подражание», не вдаваясь в его онтологические и референциальные аспекты. У него есть отчетливое представление, что поэзия должна подражать истине, однако в состав этой истины включается множество разнообразных вещей: философские темы, содержание Св. Писания, жизнеописания святых, природа, подвиги героев, войны, жизнь, поступки и характеры людей разного положения. Ложь также может быть использована в поэзии, но лишь когда отсутствует правдивая информация, необходимая для достижения поставленной поэтом цели. В любом случае, это гораздо менее желательное, чем использование правды.

Отличие поэзии от других дискурсивных ис-

куств Кампанелла видит в использовании стиха и фигуративного языка: «Поэзия — это искусство, подражающее посредством метрических и фигуративных слов вещам, принадлежащим нашему образу жизни, которому оно учит в приятной манере (*E dunque la poetica arte imitatrice, con le voci numerose e figurate, delle cose pertinenti alla nostra vita, la quale con piacevolezza ella ammaestra*)» (Р. 79). Очевидно, что в подобной поэтологической системе отдельные жанры и их иерархия будут определяться содержанием произведений. Высший жанр — *poema sacro*, рассказывающая о деяниях Господа и Его святых, а также о будущем (*le cose future*); далее идет героическая поэма, предметом которой бывают войны или подвиги великих мужей; затем — трагедия, в которой сильные мира сего или известные люди встречаются неожиданную и ужасную смерть; и, наконец, комедия, изображающая частную жизнь персонажей среднего сословия.

Несмотря на неоднократно высказанный тезис о том, что навязанные извне правила противоречат природе поэтического творчества, Кампанелла вынужден все же выработать ряд рекомендаций поэтам и делает это на основе текстов Горация и Аристотеля, организуя отдельные предписания согласно триаде *inventio — dispositio — elocutio*. Поскольку это противоречит его установке на отказ от языческого наследия, он старается скрыть свои источники, используя в качестве удачных примеров творения христианских авторов, а в качестве неудачных — Гомера. В целом, «Поэтика» Кампанеллы, созданная на излете века, демонстрирует две тенденции: с одной стороны, для нее характерен сильный антиязыческий уклон, контрреформаторское стремление подчинить поэтику христианской доктрине, а с другой — при всем своем подозрительном отношении к античным авторитетам автор уже не может обойтись без обращения к традиционным источникам, идеи Горация и Аристотеля стали к этому времени неотъемлемой частью размышлений о поэтике.

ФАУСТИНО СУММО не создал всеобъемлющей и систематической поэтики, однако его наследие представляет интерес как своего рода «компендиум» острых теоретико-литературных вопросов, обсуждавшихся в течение предшествующих десятилетий. Его перу принадлежит 14 поэтологических «рассуждений» (*discorsi*), из которых одно было опубликовано в 1590 г. и стало частью полемики о трагедии (см. ниже). Еще одно — об использовании метра в поэзии, преимущественно драматической — вышло отдельным изданием в 1601 г.; но основной корпус, состоящий из 12 текстов был опубликован в 1600 под названием «*Поэтические рассуждения*». Работы Суммо замечательны еще и тем, что он не только высказывает свою точку зрения на ту или иную проблему, но и подробно рассматривает позиции своих предшественников.

Первое рассуждение рассматривает вопрос о двух целях поэзии, из которых Суммо отдает первенство пользе, считая наслаждение средством ее достижения. Во втором трактате анализируется значение аристотелевского термина *philanthropon* (буквально: человеколюбие). Суммо отвергает интерпретацию Маджи, согласно которой это слово относится к комплексу инстинктивных моральных представлений, обеспечивающих этическую реакцию читателя на судьбу персонажей (воздаяние злым, награду добродетельным) и, таким образом, связанных с очищением от страстей. Для Суммо этот термин имеет более общий характер: «то, что приятно или приемлется человеком», — основа эмпатических реакций, свойственная человеку любовь к ближнему, благодаря которой мы испытываем радость, наблюдая чужой успех и печаль при виде чужих несчастий.

В третьем рассуждении, посвященном проблеме катарсиса, он, напротив, скорее, согласен с Маджи, считая, что «посредством страха и сострадания трагедия способствует очищению души от прочих страстей, отличных от страха и сострадания» («*Поэтические рассуждения*», 1600. Р. 26). Что же касается сути очищения, он, видимо, склоняется к точке зрения Гварини, интерпретировавшего это понятие не как устранение страстей, а как исклечение из них порочного компонента, т. е. придание им «чистой» формы. В четвертом рассуждении доказывается, что при счастливом конце трагедии не будет достигать своей цели — катарсиса. В пятом — что смерть и насилие не должны показываться на сцене. В шестом сравниваются вымышленные и правдивые фабулы (преимущественно по отношению к трагедии) и предпочтение отдается вторым (хотя допускаются и первые), поскольку они способствуют доверию аудитории и, благодаря этому, очищению страстей. В седьмом Суммо исследует вопрос о едином и многолинейном сюжете, решительно отстаивая необходимость единства действия. В восьмом разрабатывает христианское понимание поэтической одержимости как особого божественного дара поэту. Девятый и десятый трактат посвящены функции стихотворной речи в поэзии: Суммо считает ее необходимой, но не определяющей характеристикой поэтического текста, для которого в равной степени необходимо и подражание, и стих. Два последних рассуждения составляют часть полемики вокруг «Верного пастуха» Гварини; в них Суммо отвергает допустимость смешанных жанров в принципе.

Теория ФРАНЧЕСКО БУОНАМИЧИ, изложенная им в «*Поэтических рассуждениях во флорентийской Академии в защиту Аристотеля*» (1597), направлена во многом против концепции Кастельветро. В первую очередь Буонамичи отстаивает идею о целостности и законченности «Поэтики» как трактата о сущностных принципах поэзии. При этом автор отчетливо отделяет поэтику как теоретическую науку от собственно поэзии как практического искусства. Практические искусства Буонамичи подразделяет по нескольким основаниям. Во-первых, он отличает искусства «делания» (танец, пение) от искусств «созидания» (архитектура, поэзия). Во-вторых, он делит их на создающие нечто новое, использующие уже имеющееся и украшающие. Поэзия в части, связанной с созданием (созданием фабул), относится к первой категории, а в плане словесного выражения — к третьей. В-третьих, необходимо отличать искусства, которые создают нечто абсолютно новое, от тех, которые сохраняют некоторую связь с какой-либо сущностью, т. е. собственно миметических (к ним относятся живопись, скульптура, музыка, танец и, разумеется, поэзия). Таким образом, поэзия получает комплексную характеристику, основанную на нескольких критериях.

Существенная для теории Кастельветро связь между историей и поэзией у Буонамичи отрицается полностью, поскольку, в отличие от историка, имеющего дело с правдой конкретного факта, поэт, как и философ, обращается к универсалиям. Однако и между двумя последними имеется серьезное отличие, основанное на разнице между субстанциональной истиной и правдоподобием, которое мыслится как комплекс акциденций и связывается не с самой реальностью, а с ее восприятием. Буонамичи поясняет это следующим образом: любой предмет, включая реально существующие, воспринимается нами как комплекс внешних признаков. Хотя ученые знают, что Солнце во много раз больше Земли, нам оно таковым не представляется. Поэт, в отличие от философа, имеет дело именно с представлениями, представляет вещи в «одежде акциденций», не

затрагивая никак их истинную сущность. В этом и заключается суть правдоподобия, которое, таким образом, не связано с правдой. При этом отсутствие связи не предполагает несовместимости, правдивая вещь может быть в то же время и правдоподобной.

Но в некоторых случаях правда может оказаться неправдоподобной, и тогда поэт должен предпочесть ложный, но правдоподобный предмет. В контексте критики кастельветровского обоснования единства времени и места, основанного на смешении планов изображающего и изображаемого, Буонамичи дает прекрасную иллюстрацию своей, семиотической по сути, теории подражания. Подражательные искусства основаны на некотором сходстве между двумя объектами, один из которых изображает другой. Изображающие объекты могут быть двух типов: естественные подобия (*similitudines*), например, отражения в зеркале, которые непосредственно связаны с изображаемым и не могут быть произвольно изменены; и знаки, зависящие от человеческой воли (например, флаг, обозначающий армию). Сценические (поэтические) изображения относятся ко второму типу. Знак и означаемое не обязательно должны совпадать по размеру, и маленький флажок может означать большую армию, а маленькое слово означать все существующее. Поэтому и на сцене огромная свита короля может быть символизирована двумя или тремя актерами, а два или три часа представлять собой обозначение целого дня.

Тем не менее, Буонамичи не приходит к полному отрицанию единства времени. В его концепции процесс установления связи между означаемым и означающим протекает в человеческом сознании, которое не должно перегружаться поиском соответствий между слишком разными вещами, но вместе с тем он четко отказывается от иллюзионистской концепции миметической репрезентации. Хотя в конечном счете поэзия в определенном смысле подчинена политике — искусству достижения благоденствия в человеческом обществе, эта общая задача практически не фигурирует в последующем изложении. Непосредственной целью поэзии для Буонамичи является польза, воплощенная в первую очередь в очищении души от страстей. Теория катарсиса у Буонамичи относится к поэзии в целом и довольно эклектична в плане сочетания «гомеопатического» (устранения излишка страсти) и «аллопатического» подхода (вытеснение страстей противоположными), а также гуморального (например, смех очищает душу от меланхолии) и этического (очищение от гордости через наблюдение за страданиями хороших людей) аспектов (*Hathway: 1962. P. 277*). Целью поэзии определяется и ее аудитория, которая состоит из людей, предрасположенных к страстям, т. е. молодежи и простоародья.

Жанры различаются в числе прочего по тому, очищению от каких страстей они способствуют. Соответственно различны и их аудитории: комедия предполагает наиболее простого зрителя, поскольку очищение от меланхолии посредством смеха не требует участия рациональной части сознания; зритель трагического представления уже должен быть способен к некоторому когнитивному усилию, чтобы соотносить свою жизнь с судьбой главного героя и в результате очиститься от собственной гордости. Эпика адресована наиболее просвещенной части публики (в том случае, если трактует серьезные материи), поскольку в наименьшей степени обращается к эмоциям и в наибольшей — к разуму.

3. Теория поэзии в дискуссиях о произведениях Данте, Ариосто, Тассо, Гварини, Сперони

Поэтологические штудии эпохи Чинквеченто имели форму не только обобщенных теоретических поэтик, но и продолжительных литературно-критических дискуссий о некоторых произведениях итальянского литературного канона. Особенно активно обсуждались «Комедия» Данте, «Канака и Макарей» Спероне Сперони, эпические поэмы Ариосто и Тассо, «Верный пастух» Гварини. Дискуссии были связаны с общей оценкой произведения: можно ли, вообще, отнести его к поэтическим формам, насколько хорошим примером литературного произведения или жанра является данный текст. Позиции диспутантов в конкретных спорах зависели от общетеоретических положений, которые они считали верными, поэтому часто обсуждение конкретных текстов предвлялось краткими или пространным поэтологическими трактатами.

3.1. Дискуссия о «Божественной комедии» Данте

Характерным примером такой дискуссии, имеющей скорее теоретическую, чем литературно-критическую окраску, является диспут о «Комедии» Данте. Нельзя сказать, что до этого момента литературно-критическая традиция этого рода отсутствовала: первые комментарии к «Комедии» были созданы авторами-тречентистами практически сразу после завершения Данте своего шедевра. Среди авторов XV века наиболее известен комментарий Кристофоро Ландино. В начале XVI в. критические замечания в адрес Данте были высказаны ПЬЕТРО БЕМБО в его «Рассуждении о народном языке» («*Prose della volgar lingua*») (ок. 1500, опубл. 1525). Большая часть упреков поэту относилась к его словарю, но, кроме того, Бембо считал, что многие из предметов «Комедии» не подобают поэзии, принадлежат философии и христианской доктрине. БЕРНАРДИНО ТОМИТАНО в «*Рассуждениях о тосканском языке*» (1545) высказал мнение, что Петрарка лучше умел определить долю философии в своих стихах, необходимую, чтобы придать им четкость и силу. Эта проблема обсуждалась также в диалогах Лилио Грегорио Джиральди («*Historiae poetarum dialogi*») (1545) и лекциях Пьерфранческо Джамбуллари («*Lettoni sopra Dante*») (1547). В дальнейшем проблема уместности философских и теологических предметов в поэтическом произведении станет одной из центральных тем дискуссии о Данте.

Одним из первых по-настоящему полемических выступлений был диалогический трактат КАРЛО ЛЕНЦОНИ «*В защиту флорентийского языка и Данте*», опубликованный в 1556 г., но написанный ранее и известный до публикации в рукописной форме. В своей работе Ленцони прибегает к аргументам, основанным на «Поэтике» Аристотеля. Он одним из первых поднимает второй из важнейших вопросов дискуссии — о жанре «Комедии», рассматривает также вопросы стиля и допустимости философских тем в поэзии. Вопрос о возможности натурфилософской и теологической тематики обсуждался Винченцио Буонанни в «*Рассуждении об "Аде" Данте*» (1572), где он в деталях развил концепцию «теологической поэмы» как жанра.

Собственно «дантовская дискуссия» была открыта документом, автором которого значится некий Ридольфо или Ансельмо КАСТРАВИЛЛА, никому до того момента не известный и не участвовавший в дальнейшем обсуждении. «*Рассуждение, в которой доказывается несовершенство комедии Данте с Диалогом о языках Варки*» было уже хорошо известно в рукописи к 1572 г. и существовало во множестве копий, но опубликовано только в 1608 г. Беллизарио Булгарини в сборнике с другими документами дискуссии. Первоначальным толчком для Кастравиллы стал тезис

БЕНЕДЕТТО ВАРКИ, в чьем диалоге «*Геркуланум*» (1570) один из персонажей мимоходом отметил, что Данте как поэт не только равен Гомеру, но и превосходит его. Кастравилла абсолютно не согласен с этим утверждением: он доказывает, что «Комедия» — это не поэтическое произведение, и даже если признать ее поэтическим произведением, то она не может быть отнесена к категории героических поэм, а если ее и включить в этот жанр, то она окажется плохой героической поэмой («*Рассуждение...*»). Цит. по англ. пер. 1995. Р. 281).

Свои аргументы КАСТРАВИЛЛА черпает в «Поэтике» Аристотеля — в той мере, в какой он ее понимает. Центральным пунктом его аргументации является отсутствие в «Комедии» правильной фабулы, представляющей собой подражание действию, или, по крайней мере, серьезные недостатки, имеющиеся у нее. Кастравилла называет десять пунктов, по которым фабула «Комедии» не соответствует требованиям Аристотеля. Это либо полностью выводит творение Данте за пределы поэзии, либо делает его плохим поэтическим произведением. Горячие нападки Данте на некоторых деятелей недавнего прошлого стали для Кастравиллы свидетельством моральной ущербности поэта, не подобающей эпическому жанру. Кастравилла также считает теологические и научные предметы недостойными поэзии, которую он ставит выше всех остальных искусств и наук.

Во многих случаях сомнительность некоторых трактовок Кастравиллой «Поэтики» была видна уже его современникам, однако в других случаях он следовал общепринятым тогда толкованиям аристотелевского текста. Поэтому, как справедливо замечает Б. Вайнберг, значение этого дискуссионного выступления заключается в том, что автор «неразрывно связал интерпретацию Данте с интерпретацией Аристотеля». Если принятие аристотелевских поэтологических принципов требует отвержения высочайшего достижения национальной литературы, то для многих это станет аргументом против Аристотеля, а не против «Комедии». «Какова ценность Аристотеля как руководства в оценке современных произведений? Следует ли принять его целиком или вообще отказаться от него? Или же если такой автор, как Кастравилла, толкует Аристотеля в духе отрицания Данте, то, возможно, он ошибается? Возможно, более корректный анализ Аристотеля приведет к более приемлемым результатам в практической критике? Эти вопросы, вызванные к жизни маленьким, но дерзким трактатом Кастравиллы, составят существо последующей дискуссии» (Weinberg: 1961. Р. 834).

Первым опубликованным ответом Кастравилле стал трактат ДЖАКОПО МАЦЦОНИ «*Речь в защиту Комедии божественного поэта Данте*» (1572). Исходным тезисом для него стало утверждение, что если поэзия — часть моральной философии, то Данте, несомненно, является поэтом и его предмет — высочайший из возможных. Далее он приступает к опровержению всех тезисов Кастравиллы по очереди. В вопросе о жанре Маццони придерживается точки зрения, что название «Комедии» отражает ее жанровую принадлежность, хотя некоторые аспекты эпики в ней присутствуют. Это ранняя работа Маццони, но ему принадлежит также огромный, демонстрирующий обширную эрудицию и теоретические устремления автора, трактат «*В защиту Комедии Данте*», первая часть которого, включавшая книги I-III, была опубликована в 1587 г., а вторая (книги IV-VI) оставалась неизданной до 1688 г. Маццони отвечает по большей части на тезисы двух противников «Комедии» — Кастравиллы и Булгарини. Начало работы представляет собой довольно пространную теорию поэзии, составляющую базис для дальнейшей аргументации, а

большая часть первой книги занята обсуждением жанровой принадлежности поэмы, где Маццони уточняет свою раннюю позицию, выдвигая концепцию нарративной драмы — монодии. Во второй и третьей книгах рассматривается организация действия (фабула и композиция) с точки зрения аристотелевских требований к нему. Четвертая посвящена нравам и характерам, пятая — идеям, а шестая — языку.

В мае-августе 1573 г. во флорентийской Академии дельи Альтерати (Accademia degli Alterati) проходили заседания, на которых обсуждались тезисы Кастравиллы. От этих обсуждений сохранились заметки и конспекты их участников и близких к ним гуманистов, комментарии и заметки в копии текста Кастравиллы. «Комедию» в этот период обсуждали Франческо Бончичани, Антонио дельи Альбицци, Бонджанни Гратороло и др. авторы. Наиболее подробным является один из текстов ФИЛИППО САССЕТТИ, озаглавленный «*О Данте*» (1573). Критик придерживается теоретического подхода, основывая суждения в защиту поэта на своих интерпретациях «Поэтики»; в то же время во многих случаях он прибегает к христианским аргументам, успешно связывая их с общим поэтологическим дискурсом и разрабатывая идею «теологической» или «священной» поэмы.

ВИНЧЕНЦО БОРГИНИ в письме неизвестному адресату от 24 ноября 1573 г. и в трактатах «*Защита Данте как католика*» (ок. 1573), «*Введение в поэму Данте как аллегорию*» (ок. 1573) затронул широкий круг теоретических вопросов. Анализируя применимость принципов аристотелевской поэтики к текстам иных периодов, он выработал цельную теорию о соотношении общих поэтических принципов, их реализации в поэмах Гомера, их теоретическом осознании Аристотелем и преобразовании в современных произведениях. Опираясь на дантовскую автоэзегезу, Боргини исследовал «Комедию» как аллегорическое произведение, имеющее религиозные и моральные цели.

Отдельная ветвь дискуссии была открыта трактатом БЕЛЛИЗАРИО БУЛГАРИНИ (который наряду с Маццони является центральной фигурой дискуссии) «*Некоторые размышления о Речи Джакомо Маццони в защиту Комедии Данте*» (1576, опубл. 1583). Обсуждение организовано вокруг все тех же десяти пунктов, которые выдвинул Кастравилла и опровергал Маццони. Во многом Булгарини повторяет аргументы Кастравиллы, несколько расширяя их и внося в них небольшие изменения. Существенным вкладом Булгарини в дискуссию является его идея, что у «Комедии» нет своего жанра, который определяется по предмету, типу персонажей, форме стиха и некоторым частным литературным конвенциям. Но поскольку любое поэтическое произведение существует как реализация конкретного жанра, то «Комедию» нельзя назвать и поэтическим произведением.

ОРАЦИО КАППОНИ в 1577 г. подготовил ответ Булгарини, озаглавленный «*Ответ на первые пять разделов Размышлений Беллизарио Булгарини о Рассуждении синьора Джакомо Маццони в защиту Комедии Данте*» («*Risposte alle prime cinque particelle delle considerazioni di Bellisario Bulgarini sopra 'l discorso del Sig.r Giacomo Mazzoni in difesa della Comedia di Dante*»). Он занимает противоположную Булгарини позицию, однако далеко не всегда полностью солидаризируется с Маццони в плане конкретных аргументов. Представляет особый интерес его аргументация в защиту использования интеллектуальных тем в поэме. Во-первых, Каппони считает, что целевой аудиторией Данте была просвещенная публика. Во-вторых, учитывая, что Данте изобразил себя как действующее лицо с характером философа, он практикует ту разновидность искусства, которая относится к моральной философии, а следовательно, ему вполне дозволительно толковать научные вопросы. В-

третьих, его изложение этих предметов настолько внятно, что его могут понять и простые люди.

В 1579 г. Булгарини ответил на трактат Каппони, используя его как повод для дальнейшей разработки и прояснения своих концепций в *«Репликах на ответы синьора Орацио Каппони относительно первых пяти пунктов его [Булгарини] Размышлений»*. В этой работе в центре его внимания находится категория правдоподобия. Рассматривается вопрос, насколько различные аспекты поэмы Данте вызывают доверие у читателей.

Довольно близок по аргументации к вышеупомянутой работе трактат АЛЕССАНДРО КАРРЬЕРО *«Короткая и остроумная речь против творения Данте»* (1582). Эта близость вызвала даже обвинения в плагиате со стороны Булгарини, чей труд был опубликован позже, но, по утверждению его автора, был известен Каррьеро в рукописи. «Краткое слово» состоит из весьма пространной теоретической части и более короткого критического разбора поэмы Данте. Тематически эта работа не выходит за рамки традиционных для данной дискуссии общих мест, касающихся различных аспектов фабулы, степени правдоподобия поэмы и неясности жанровой принадлежности, безнравственности автора и совмещения им функций подражателя и объекта подражания. Справедливы ли обвинения Булгарини в плагиате, сказать сложно именно в силу тривальности аргументации Каррьеро.

Однако следующий трактат того же Каррьеро любопытен тем, что автор меняет свою позицию на противоположную: это видно уже по названию текста *«Оправдание против обвинений син. Беллизаро Булгарини и отречение от своих слов, в котором демонстрируется совершенство поэмы Данте»* (1583). Каррьеро рассматривает сюжет поэмы с точки зрения аристотелевских критериев хорошей фабулы и выносит положительное решение по всем пунктам. Он защищает моральные качества поэмы, а в вопросе о жанре считает «Комедию» эпической поэмой. Это не могло не вызвать реакции со стороны самого Булгарини, которая и последовала в 1588 г. в виде «Защиты в ответ на Оправдание ... син. Алессандро Каррьеро» (*«Difese in risposta all'Apologia e palinodia di Monsig. Alessandro Carrigero»*), в которой автор подробно рассматривает вопрос о правде как основании правдоподобия и некоторые другие.

ДЖИРОЛАМО ЗОППИО вступил в дискуссию в 1583 г., рассмотрев аргументацию Булгарини в двух текстах, входивших в *«Рассуждения в защиту Данте и Петрарки»* (1583). Затем последовал обмен репликами с Булгарини в 1585-1587 гг., завершившийся созданием трактата Зоппио *«Поэтика о Данте»* (1589). Зоппио создает целую теорию поэзии, перетолковывая Аристотеля таким образом, чтобы поэтическая практика Данте получила оправдание по всем спорным пунктам. Интересным моментом трактата Зоппио является определение поэзии — в первую очередь как подражания посредством «диалогов», «споров и обсуждений человеческих дел (*Dialogi, contrasti & dispute intorno à gli affari humani*)» (Р. 11). Таким образом, произведение Данте относится к тому же виду поэзии, что и диалоги Платона, будучи «поэтическим подражанием (*imitatione poetica*)» «философскому действию (*d'attione philosophica*)» (Ibid.). Однако если говорить о конкретном жанре, то и платоновские диалоги, и «Комедия» относятся автором к смешанному жанру «комической эпике» (*Poesia Epica Comica*)» (Ibid.). В трактате Зоппио создается весьма сложная для своего времени теория поэтических жанров, основанная на целом комплексе критериев — таких как тип героя и действия, стиль, особенности фабулы, способ повествования, разновидность аудитории, производимый эффект, варианты удовольствия и пользы, получаемых от текста.

Дискуссия о Данте была очень бурной и разветвленной, реплики диспутантов могли быть оформлены в виде полноценных трактатов, письменных и устных выступлений по конкретным вопросам, частных писем и т. д. Хотя в целом круг затрагиваемых вопросов был необычайно широк, можно выделить несколько ключевых теоретико-литературных проблем, поднятых в трактатах Кастравиллы, его сторонников и оппонентов.

Насколько применимы предписания Аристотеля к современной литературе — один из ключевых вопросов литературной критики эпохи Чинквеченто. Одним из первых этот вопрос по отношению к поэме Данте поставил АНТОНИО ДЕЛЬИ АЛЬБИЦЦИ в рукописном «Ответе на рассуждение Ридольфо Кастравиллы против Данте» (*«Risposta al discorso di Ì. Ridolfo Castravilla contro a Dante»*) (1573): «Я не могу внушить себе — хотя, видимо, большинство именно так и считает, — что необходимо в каждом произведении каждого поэта любой эпохи соблюдать предписания и правила поэтики Аристотеля, учитывая, что они касаются высочайших достижений искусства и основаны лишь на одной или двух древних трагедиях и на «Илиаде» с «Одиссеей»» (Цит. по: *Weinberg: 1961. P. 839*). Это позиция экстремистского «модернизма», которая в целом была нехарактерна для эпохи.

Большинство критиков все-таки придерживались мнения, что предписания Аристотеля необходимо соблюдать. Расхождения начинались там, где речь заходила об интерпретации конкретных требований. Именно на различиях в толковании «Поэтики» базировались диспутанты, часть которых (в первую очередь Кастравилла и Булгарини) утверждали, что Данте не следует Аристотелю и должен быть за это предан анафеме, а другие — большинство защитников — возражали, что, наоборот, следует — иногда в варианте: следует, но по-своему.

Необходимо было также ответить на вопрос, а каким, собственно, образом Данте мог следовать Аристотелю, если он не был знаком с его трактатом (в лучшем случае знал его в искажающих пересказах арабов)? ФРАНЧЕСКО БОНЧИАНИ по этому поводу отстаивал точку зрения, которую ранее высказывал также Карло Ленцони и согласно которой наиболее талантливые писатели могут не изучать правила поэтического искусства: для них возможно достичь совершенства благодаря своему врожденному дару, примером чего являются, в частности, Гомер и Данте. Это не означает, что их произведения могут не соответствовать «Поэтике», — напротив, внимательное изучение «Комедии» показывает ее полное следование правилам Аристотеля, поскольку философ черпал их из Природы, которой и подражал в своем творчестве поэт.

ВИНЧЕНЦО БОРГИНИ придавал этой теории некоторый неоплатонический оттенок. Он исходил из существования совершенной идеи или формы Поэзии, репрезентация которой и имела место как в произведениях выдающихся поэтов, так и в предписаниях Аристотеля. Если бы Аристотель жил бы в иное, более позднее, время, он опирался бы при разработке своей теории на творчество большего числа поэтов и она бы отличалась в некоторых аспектах от того, с чем мы знакомы сейчас.

Проблематичной оказалась тематика произведения — т. е. мысли, составляющие, по Аристотелю, одну из важнейших частей трагедии, а по аналогии — и других жанров. Научные, теологические и философские темы занимали слишком заметное место в поэме, чтобы их можно было проигнорировать, — но в вместе с тем Аристотель специально указывал, что натурфилософы, писавшие в стихах, не относятся к поэтам. КАСТРАВИЛЛА выдвигает также тезис о

том, что поэзия превосходит любые схоластические дисциплины и поэт может касаться их только походя, демонстрируя свою безграничную эрудицию и мудрость («*Рассуждение...*»). Цит. по англ. пер. 1995. Р. 288); поэма же Данте напоминает сборник проповедей. Следовательно, обращение итальянского поэта к этим темам нужно было эксплицитно оправдать, согласовав его с требованиями «Поэтики». Однако понимание оснований исходного аристотелевского утверждения далеко не у всех критиков эпохи Чинквеченто соответствовало оригинальному тексту. Так, по мнению КАРЛО ЛЕНЦОНИ, если бы Лукреций и Эмпедокл облекли свои философские работы в оболочку, подобную дантовской, они без сомнения заслужили бы названия поэтов. Винченцо БОНАННИ считал неприменимым аристотелевское ограничение к поэме, поскольку Данте использовал в ней вымышленного персонажа.

Многие авторы связывали проблему научно-философской тематики произведения со спецификой его аудитории. Если считать поэму обращенной к широкой публике или простому народу, то, конечно, столь высокие темы в ней неуместны. Именно так считал Булгарини, которому возражали те авторы, которые видели в аудитории Данте в основном представителей образованного сословия. Если учитывать в первую очередь их реакцию, то нельзя найти более приятного предмета для поэмы, чем философские материи, поскольку эти люди стремятся к удовольствию особого рода — от получения новых знаний. Зоппио считал, что аудитория поэтического произведения тесно связана с его жанровой принадлежностью. В первую очередь, следует разграничить театральную публику, составленную по большей части простым народом, и читателей нарративных жанров, являющихся в своем большинстве образованными людьми, способными воспринять значительно более сложные предметы, чем первые.

Таким образом, философичность «Комедии» в плане действия и центрального героя оправдывается спецификой ее аудитории, которая будет искать в ней не развлечений, а мудрости. Один из членов Академии дель Альтерати — АЛЕССАНДРО РИНУЧЧИНИ — защищает научно-философскую тематику поэмы аргументами от правдоподобия. Такие частные лица, как Данте и Вергилий, с большей вероятностью предадутся размышлениям, чем герои и властители государств. Время, место и обстоятельство действия также согласуются с изображением философских предметов (Weinberg:1961. Р. 886).

Некоторые критики подчеркивали теологический аспект проблематики «Комедии». Сам Данте положил начало этой традиции, назвав в «Послании к Кан Гранде» свое произведение «священной поэмой». В представлениях ряда авторов это необычайно возвышало данный текст над всей прочей литературой в контексте выполнения второй из «горацианских» целей поэзии — принесения пользы (prodesse). Как писал Джованни БАТИСТА ДЖЕЛЛИ, способствовать достижению высшего блаженства — более серьезная цель, чем побудить к моральной мирской жизни. Сходного мнения придерживался Винченцо БОРГИНИ, считавший целью «Комедии» — «направить человека от греха к благим деяниям, и от пребывания в пороке — к добродетели» («*Введение в поэму Данте как аллегория*»). Р. 151). Следовательно, предметом поэмы являются тайны христианской веры, а не «пустые выдумки и сказки или истории о бесчестной любви, как это обычно делают другие поэты» («*Защита Данте как католика*»). Р. 180). ДЖАКОПО МАЦЦОНИ просто не видит проблемы в тематике поэмы: считая поэзию частью моральной философии, он объявляет достоинством произведения то, что оно включает в себя

начатки всех наук и искусств.

Существенное место в дискуссии занимало обсуждение жанровой принадлежности дантовского творения. К жанру комедии Данте относился чаще всего по двум критериям: благополучный конец и сравнительно невысокий социальный статус основных героев, являвшихся по преимуществу частными лицами, а не героями или царями. Первый из тезисов высказывает, например, БЕРНАРДИНО ДАНИЕЛЛО в комментарии к своему изданию Данте, где он писал о финале этого представления (rappresentazione) — столь спокойном и веселом (così tranquillo, & allegro), на фоне начала столь ужасного, мучительного и грустного (così horribile, trauagliato, & doloroso). Согласно комментатору, именно эти два элемента наиболее характерны для всех комедий.

Аргументы против принадлежности поэмы Данте к комическому жанру были очевидны и использовались как сторонниками, так и противниками поэмы. БОНЧИАНИ суммирует их таким образом: дантовский способ подражания не драматический, продолжительность действия и длина поэмы невозможны для драмы, поэма не является «репрезентацией». Поэтому, если отнести «Комедию» к драматическому роду, она нарушит все предписания Аристотеля. Эти же тезисы выдвигал и ЛОДОВИКО КАСТЕЛЬВЕТРО в комментариях к ХХІХ песням дантовского «Ада» (написаны ок. 1570, опубликованы в 1886). Авторский выбор названия он объяснял наличием в тексте персональной сатиры с указанием реальных имен (подобно тому, как это было в древней комедии) или же личной скромностью Данте, ставившего свое творение ниже шедевров античных авторов, в частности, «Энеиды» (Weinberg:1961. Р. 829).

Однако в попытках отнесения поэмы к жанру комедии некоторые авторы переосмыслили само понятие драматической поэзии. Так делает, в частности, МАЦЦОНИ («*В защиту Комедии Данте*»), когда вводит специальную категорию monodia, обозначающую драматическое произведение с чертами эпики (Lib. 2, cap. 11. Изд. 1587. Р. 271). Согласно его логике, в древности и среди комедий, и среди трагедий существовали произведения, декламировавшиеся на сцене одним актером, — следовательно, комедией может быть названо и нарративное произведение («la Comedia può esser composta narativamente») (Lib. 2, cap. 10. Изд. 1587. Р. 271). Важнейшим критерием, по которому текст относится к драматическим произведениям, является то, что в нем нет ни одного персонажа, который не был бы необходим для действия (Lib. 2, cap. 3. Изд. 1587. Р. 241). Разумеется, Маццони использует и два общераспространенных признака, дополняя их критерием, связанным с аудиторией, которая должна относиться к низшим или средним социальным слоям. Комедия обращается к этой общественной группе, благодаря своему благополучному финалу принося ей пользу, заключающуюся в утешении в ее трудах и скорбях.

Почему же Данте использовал именно монодию? А потому, что он писал об уже умерших людях, и показывать их на сцене было бы неправдоподобным — а в рамках монодии, исходящей из уст живого человека, это вполне допустимо (Lib. 2, cap. 10. Изд. 1587. Р. 272). Интересно, что здесь Маццони имплицитно исходит из теории правдоподобного, достаточно близкой к кастельветровским представлениям о достоверности, — при том, что в целом он придерживается сложного, вполне аристотелевского понимания этой категории. Еще одним доводом в пользу соответствия заглавия и жанра дантовского творения, по мнению Маццони, было изображение в ней порочных

людей, поскольку задачей комедии является осмеяние недостойных нравов.

Вторым распространенным вариантом решения вопроса о жанре было отнесение поэмы к эпике. Первым этот тезис высказал Карло Ленцони, еще до начала основной дискуссии рассматривавший эту проблему. Опираясь на аристотелевское понимание жанра, Ленцони утверждает, что для выбранного Данте «высочайшего» и божественного предмета лучше всего подходит эпическая поэма, и, поскольку и средства, и способ подражания в данном случае характерны для эпики, то дантовское творение можно отнести именно к этому жанру. Основное возражение против определения жанра «Комедии» как эпики было высказано Кастравиллой: в эпической поэме изображаются деяния героев или, по крайней мере, знаменитые люди. Но Данте — частное лицо и потому не может быть эпическим героем. Его оппоненты, например, Сассетти, дельи Альбицци, соглашаясь с тем, что этот признак — основополагающий для жанра, указывали, однако, что благородство следует понимать не как социальное положение, а как духовную высоту героя.

Смешанный способ повествования, при котором автор говорит и за себя, и за других, — также серьезный аргумент за отнесение «Комедии» к эпическому жанру. Однако, как утверждает Сассетти, в ней можно заметить некоторое тяготение к драматическому модусу, поскольку все персонажи являются говорящими. Учитывая же предмет повествования в целом, жанр можно вслед за самим Данте определить как священную поэму (*poema sacro*).

Наиболее четкую аргументацию за эпический жанр представил Франческо Бончиани в своем выступлении в защиту Данте в 1590 г. По его мнению, у эпической поэмы имеется три обязательных характеристики: предмет ее составляет благородное и нравственное деяние; средством подражания является стихотворная речь одного вида; способ подражания — смешанный. Текст Данте очевидным образом удовлетворяет последним двум критериям, а некоторые проблемы может вызвать только первое из требований. Бончиани выдвигал в пользу его соблюдения два аргумента. Во-первых, «Комедия» описывает, каким образом, согласно воле Господа, земной человек был поднят до героического достоинства; это до известной степени составляет параллель к тому, как древние эпические герои принимали участие в делах богов. Во-вторых, цель дантовой поэмы (в том, что касается принесения пользы) — научить людей избегать пороков и стремиться к добродетели, что, несомненно, является как благородным, так и нравственным предметом (*Weinberg: 1961. P. 902-904*).

Существовали и компромиссные решения. Так, Зоппио считал, что «Комедия» принадлежала к смешанному роду — «комической эпике» на основе «философского действия» («*Поэтика о Данте*», 1589. P. 11). Комическое в ней определялось типом представленных персонажей (частные лица), философичностью действия и благополучным финалом, а эпическое — нарративной формой, использующей диалог.

В то же время сторонники эпической принадлежности дантовской поэмы должны были объяснить ее заглавие. Как правило, они прибегали к тезису о метафорическом использовании слова «комедия», но в рамках его обоснования выдвигали примерно те же аргументы, что и сторонники комедийной сущности поэмы. По мнению Ленцони, название произведения связано с тем, что сам Данте появляется в ней как действующее лицо, переводя тем самым свой текст в разряд

«репрезентативных» произведений, которые в его время назывались трагедиями или комедиями. Кроме того, у дантовского произведения есть много общего с различными видами античной комедии. На это указывал Джелли в «*Лекциях о Данте*» (ок. 1554 г.): «Автор назвал это свое произведение комедией метафорически, поскольку разоблачил в ней множество пороков великих людей, выводя их под настоящими именами, что делает ее сходной с древней; также поскольку он осудил других и порицал множество вещей иносказательными и остроумными словами, так что она похожа на среднюю; также поскольку она полна характерных для каждодневной жизни проблем и затруднений, что делает ее похожей на третью» («*Лекции о Данте*». Изд. 1887. P. 41).

Булгарини и Карреро считали, что «Комедия» не принадлежит ни к одному из жанров, поскольку в ней выполняются не все необходимые требования к любому из них относительно специфики предмета изображения, особенностей персонажей, характеристики средств выражения и частных жанровых конвенций. Например, призыв богов используется в эпике, однако она должна трактовать давно прошедшие, а не недавние (как это происходит у Данте) события. Вмешательство божественной силы в эпосе вполне допустимо, но неприемлемо для комедии, и т. д., и т. п. В рамках системы Булгарини это заявление очень важно, поскольку для него вообще не существует произведений вне какого-либо жанра, и если мы не можем отнести текст к одному из них — значит, это не поэзия.

В теоретических спорах вокруг «Комедии» особую роль сыграла также специфика ее сюжета. По утверждению Кастравиллы, в ней отсутствует единая фабула, понимаемая как подражание действию. Содержание поэмы заключается в том, что Данте передвигается по аду, чистилищу и раю, описывая то, что видит вокруг себя, и, следовательно, в ней нет действия, каким мы его привыкли видеть в трагедиях, комедиях, эпосе. Все сцены, в которых появляются персонажи, отличные от самого поэта, являются эпизодами («*Рассуждение...*»). Цит. по англ. пер. 1995. P. 282), не имеющими отношения к основной фабуле, — а именно эпизодическую фабулу Аристотель ставил ниже прочих. Кроме того, поэма распадается на три части, у каждой из которых имеется свой самостоятельный сюжет (*Ibid. P. 285*). Однако именно целостная фабула является неотъемлемой частью поэтического произведения, и, стало быть, «Комедию» нельзя назвать таковой. Структура фабулы также не отвечает предписаниям «Поэтики»: в ней нет ни узнавания, ни перипетии, ни завязки, ни развязки (*Ibid. P. 286-287*).

Критика дантовской фабулы была одним из наиболее сильных мест в аргументации Кастравиллы, однако многие из защитников «Комедии» делали попытки опровергнуть ее, выдвигая собственную концепцию целостности фабулы. Ринуччини считал, что Аристотель вводит много разновидностей единства действия, и далеко не все из них следует соблюдать в любом из поэтических произведений. В то же время дантовская фабула едина во многих отношениях: она представляет собой одно путешествие одного человека, совершенное за короткий промежуток времени (6 дней), с одним провожатым и по одной причине, а изменяется на протяжении текста только место действия (*Weinberg: 1961. P. 887*).

Маццони также утверждал, что единство действия в «Комедии» обеспечивается целостностью путешествия, всего лишь разделенного на три части («*Речь в защиту...*». Изд. 1898. P. 83). Эпизоды, по мнению Маццони, выполняют орнаментальную задачу; и к тому же их ни-

чуть не больше, чем у Гомера и Вергилия. Дельи Альбицци полагал, что фабула «Комедии» весьма хороша, поскольку показывает активно действующих людей, имеет основное действие и боковые эпизоды, состоит из начала, середины и конца, и все эти части относятся к основному действию.

Другим связанным с фабулой объектом критики было то, что сюжет поэмы Данте привиделся ему во сне. По словам КАРРЬЕРО (когда он выступал на стороне Кастравиллы и Булгарини), сон не является сущностной характеристикой человека, будучи свойственен как ему, так и прочим животным; во сне не реализуется человеческое волевое начало, и поэтому описание сна не может быть предметом поэтического произведения. Дельи Альбицци, напротив, не видел в таком предмете ничего не подобающего, поскольку сон тоже можно рассматривать как действие. ГРАТОРОЛО ссылаясь в этом плане на авторитет Аристотеля, Горация и Види, которые нигде не запрещали использование сна в качестве основы для фабулы.

Важнейший «аристотелевский» аргумент против сна как фундамента фабулы был высказан КАСТРАВИЛЛОЙ. По его словам, Данте в «Комедии» не подражает кому-либо, а всего лишь рассказывает, что ему однажды приснилось («*Рассуждение...*»). Цит. по англ. пер. 1995. Р. 282). А там, где нет подражания, нет и поэзии. Этот тезис в сочетании с предыдущим аргументом об отсутствии единой фабулы показался некоторым критикам из среды Академии дельи Альтерати настолько убийственным, что в течение некоторого времени там даже обсуждались идеи относительно того, что, может быть, не всегда именно подражание составляет сущность поэзии. БОНЧИАНИ в результате пришел к выводу, что подражание и фабула для поэзии необязательны, и поэма может определяться своей стиховой формой.

Сходного мнения придерживался автор анонимных заметок на вставках в один из манускриптов Кастравиллы, считавший, что собственно поэтическими являются тексты, имеющие как фабулу, так и стиховую форму, а те, которые имеют лишь одну из этих характеристик, можно называть поэтическими «по аналогии». Примерно то же самое утверждал и Дельи Альбицци, приводя в пример сатиру и лирику как «бесфабульные» виды поэзии. Впрочем, один из защитников Данте нашел убедительное опровержение этому тезису Кастравиллы: по мнению МАЦЦОНИ, в данном случае речь может идти о подражании притворному действию — «действиям, которые он притворился, что совершил наяву в своем путешествии (*una imitazione dell'azioni, ch'egli finse di fare desto in questo suo viaggio*)» («*Речь в защиту...*», 1572. Изд. 1898. Р. 64). Таким образом, в эпоху Чинквеченто был высказан тезис относительно художественной референции, который будет заново изобретен в середине XX в.

Поскольку Аристотель называл правдоподобие в качестве одного из важнейших условий поэзии, то вопрос о присутствии его в «Комедии» вставал очень остро. КАСТРАВИЛЛА выдвигал очень простой аргумент: действие неправдоподобно, поскольку никто в здравом уме не поверит в возможность описанного путешествия («*Рассуждение...*»). Цит. по англ. пер. 1995. Р. 286). Обычным возражением на этот тезис было обоснование принципиальной возможности такого сюжета всемогуществом Бога. Хотя путешествие живого человека в потусторонний мир и невозможно в природном мире, при вмешательстве Божественной благодати это ограничение преодолевается. Этой точки зрения придерживалось большинство защитников Данте, например, Бончиани или Мац-

цони. САССЕТТИ подводит под такое решение теоретическую базу. Правдоподобное — это вероятное утверждение, а вероятными называются такие вещи, которые «соответствуют мнениям всех, или большинства, или самых мудрых людей». Поскольку верования древних уступили место учению Церкви, и сейчас мы верим в ад, рай и чистилище, в наказание грешников и награду праведникам, то содержание поэмы, несомненно, можно назвать правдоподобным.

БУЛГАРИНИ придерживается совершенно другой концепции правдоподобного, которое, по его мнению, базируется на правде или, по крайней мере, не должно использовать откровенной и общеизвестной лжи. Без такого правдоподобия невозможна и реакция удивления, поскольку человек не способен удивляться тому, во что он не верит, вне зависимости от того, насколько высоким этот предмет считают окружающие и насколько хорошо он описан. МАЦЦОНИ создает сложную теорию действия, внушающего доверие (credibile): оно всегда содержит в себе элемент невозможного, поскольку поэзия всегда трактует вымышленный предмет, и элемент удивительного (*maraviglioso*) («*В защиту Комедии Данте*». Кн. 3, гл. 5. Р. 408). Однако конечный вывод Маццони намного проще этих предпосылок: невозможное внушает аудитории доверие посредством аллегорического толкования (Кн. 3, гл. 42. Р. 585). Таким образом, Дантовское путешествие принадлежит к категории фантастической поэзии (*poesia phantastica*) (о разграничении фантастической и уподобительной поэзии → экскурс Подражания), сочетая в себе невозможное с удивительным и вероятным (*credible*).

Еще один спорный момент был связан с тем, что Данте сделал героем поэмы себя самого. Это решение могло иметь как общетеоретические, так и более частные (жанровые) следствия. С одной стороны, оно было связано с концепцией подражания: может ли поэт подражать сам себе? Разумеется, противники «Комедии» считали, что это исключено. По мнению КАСТРАВИЛЛЫ, существенным недостатком поэмы является то, что «один и тот же человек и идет, и говорит». Такая ситуация не характерна ни для эпического, ни для драматического модуса подражания, различие которых строилось на том, говорит ли поэт «от себя» или «за других» (т. е. действующих лиц) («*Рассуждение...*»). Цит. по англ. пер. 1995. Р. 282). Идеи о подражании поэта самому себе начинали появляться в эпоху Чинквеченто в связи с обоснованием принадлежности к поэзии лирических текстов, однако это не было еще распространенной точкой зрения и в любом случае не могло применяться к творению Данте. Тем не менее, Сассетти сделал попытку отразить этот аргумент Кастравиллы, утверждая, что в любом случае аудитория воспринимает события, о которых рассказывается в поэме, как вымышленные, а не исторические; поэтому безразлично, чьим действия подражает поэт — своим или чужим.

С другой стороны, характер самого Данте, который выступает в качестве центрального персонажа, также вызывает у противников «Комедии» серьезные возражения. Согласно Кастравилле, он переполнен ненавистью и злобой, мстителен, неблагоприятен, непочтителен к родине и наставникам. Но этот, казалось бы, частный вопрос о дантовских политических пристрастиях и способах их выражения обсуждался не в плане того, насколько был прав или неправ поэт в своих инвективах, а в связи с сугубо теоретическими проблемами. По мнению Кастравиллы, такой характер не может быть свойственен герою эпической поэмы. Более того, учитывая сомнительную нравственность прочих персонажей, творение Данте следует скорее назвать

сатирой. Вызывает к тому же сомнение, что столь неприятный тип мог совершить то путешествие, которое ему приписывается, и это ставит под вопрос общую достоверность фабулы («*Рассуждение...*»). Цит. по англ. пер. 1995. P. 287). Поэтому защитникам «Комедии» приходилось изобретать оригинальные обоснования дантовской горячности. Машцони в обеих своих работах, в частности, указывал, что поэма в определенном смысле принадлежит к области демонстративной риторике, задача которой — хвалить и осуждать кого-либо. Подобно оратору, поэт может хвалить или порицать, не вызывая обвинения в склонности. Те, кого он критикует, заслуживают критики, и его истинная любовь к Флоренции — несомненна («*Речь в защиту...*»). Изд. 1898. P. 99).

САССЕТТИ, ссылаясь на роль Божественной благодати, определяющей достоверность фабулы, считал, что в этом плане характер самого Данте не имеет значения, поскольку благодать изливается на людей самых разных достоинств. Кроме того, по его мнению, в целом Данте можно считать весьма достойным человеком, поскольку он придерживается этического учения Церкви, осуждая то, что достойно осуждения, и восхваляя добродетель, а также осознает собственное несовершенство. Вопрос о личных качествах Данте может служить своего рода символическим воплощением всей дискуссии в ее характерных для Чинквеченто чертах: для более поздней аудитории особенности характера поэта в принципе не составляют проблемы и относятся скорее к содержанию самого текста; для критиков той эпохи они имеют важные теоретические следствия, связанные с жанровой спецификой произведения или общими поэтологическими законами.

«Божественная комедия» Данте стала своего рода камнем преткновения для теоретиков поэзии XVI в. Важнейшее произведение национального литературного канона было продуктом совершенно иной эпохи и иной литературной системы, чем «Поэтика» Аристотеля, которая стала важнейшим текстом канона теоретико-литературного. Литературная критика была поставлена перед необходимостью либо «выбрать» один из двух текстов, либо согласовать их между собой. Обе задачи требовали тщательной проработки используемых теоретических категорий, поэтому неудивительно, что дискуссия разворачивалась не столько вокруг особенностей самой поэмы, сколько вокруг определения и переопределения таких понятий, как подражание, единство фабулы, комедия, эпическая поэма, правдоподобие и предмет поэзии в целом.

3.2. Полемика об Ариосто и Тассо

В истории полемики об Ариосто и Тассо Б. Вайнберг выделяет два этапа (*Weinberg: 1961. P. 954*): предварительный, с середины XVI в. по начало 1580-х гг., в течение которого обсуждался «Неистовый Орландо» (опубл. в 1516 г.) и его место в жанровой системе; и основной, начавшийся после публикации «Освобожденного Иерусалима» Тассо в 1581 г. На первом этапе полемики как таковой не было, дискуссия разворачивалась в независимых трактатах и комментариях, где, как правило, резюмировались аргументы противоположной стороны и выдвигались опровергающие их тезисы.

В 1549 г. СИМОНЕ ФОРНАРИ в «Объяснении “Неистового Орландо”» искал оправдание некоторым особенностям поэмы Ариосто, которые, судя по всему, подвергались нападкам в предшествующие несколько десятилетий. Ключевых претензий, исходя из текста Форнари, было три: этическая бесполезность поэмы, отсутствие единства действия и неправдоподобие многих эпизодов. Что касается мнимого отсутствия пользы, то критик выявля-

ет смысл морального урока поэмы: продемонстрировать, что пускаться в какое-либо предприятие стоит только на основании советов старших и более мудрых людей, и что в противодействии врагу необходима осмотрительность. Фабулу «Орландо» Форнари считает единой, поскольку можно сказать, что в поэме в целом рассказывается о военном выступлении мавров против Карла Великого. Большое число персонажей и сюжетных линий, по его мнению, на самом деле является акцидентальным признаком текста: такое разнообразие эпизодов вполне допустимо в эпике, которая может быть намного пространнее трагедии и содержать больше отступлений. Необходимым элементом эпической поэмы является также и наличие в ней удивительного, при введении которого в текст автор может идти против естественной вероятности, лишь бы это соответствовало верованиям его аудитории. Кроме того, нельзя забывать, что основная задача поэта — это и есть «*inventio*», поэтому при описании людей он также может идти против исторической правды.

В понимании АНТОНИО МИНТУРНО, который затронул вопрос об «Орландо» в «*Поэтическом искусстве*» (1563), главной ошибкой Ариосто (отчасти извинительной, поскольку он совершил ее «не по недостатку умения, а скорее для того, чтобы угодить большинству» — Цит. по рус. пер. С. 74) была многолинейность сюжета, недопустимая в поэзии в принципе. Аргументация критика интересна тем, что, будучи в своих установках непоколебимым «древним» («истина едина: то, что однажды истинно, будет истинно всегда, в любую эпоху, и ход времени на истину не влияет... Никакое разнообразие следующих во времени перемен не может отменить того, что в поэзии надлежит быть одному, и только завершенному действию...») — Там же. С. 78-79), он опирается на идею подражания Природе, более характерную для «новых». Однако Природа мыслится им как неизменное и универсальное начало. «Искусство старается подражать Природе (*l'Arte pone tutto il suo studio ad imitare la Natura*), и тем лучше его творенье, чем оно к ней ближе. Но каждому роду вещей природа дарует единый порядок, которым все поддерживается в действии и к которому все устремлено. Едина также идея, в которой отражается деятельная Природа, едина и форма, в которую глядится, совершенствуясь, искусство (*Un'anco è l'Idea, nella qual si specchia, quando opera, la natura: & una è la forma, in cui l'arte rimira nel suo magistero*)» (Там же. С. 79).

Аналогичную позицию занимает ФИЛИППО САССЕТТИ в «*Рассуждении против Ариосто*» (1575-1576). Идея создания самостоятельной романтической поэтики вызывает у него резкое отторжение: «Наш век вполне способен создать эпическую Поэму, не подменяя ее несовершенной поэзией (*il secolo presente molto bene è capace del Poema epico senza che introdurre si habbia in luogo suo una imperfetta poesia*)» (Изд. 1913. P. 488). Разнообразие, воплощенное в многолинейности фабулы, многочисленных отступлениях и прерывистости повествования, не является источником наслаждения, как утверждают защитники романов, а, напротив, приводит к «охлаждению страсти, которая только успела возникнуть» (Ibid. P. 502). Как эпическая поэма «Орландо» в высшей степени ушербен: критика Сассетти во многом повторяет традиционную аргументацию, связанную преимущественно с конструкцией фабулы — отсутствие собственного начала, незавершенность, неподобающая длина, фрагментарность. Многие эпизоды представляются критику совершенно неправдоподобными (например, путешествие на Луну); противоречат этому принципу также персонализации моральных качеств, хронологические несообразности и другие ошибки. Очень важным недостатком по-

эмы является неспособность вызвать сострадание и ужас у читателя, поскольку Орlando недостаточно хорош для эпического героя и заслуживает своих несчастий. В поэме в принципе отсутствует положительный герой, воплощающий в себе высшую добродель.

Аргументация Франческо Кабураччи в его «Коротком рассуждении в защиту «Неистового Орlando» Лудовико Ариосто» (1580) интересна своим теоретическим основанием. Критик считает, что хороша та поэзия, что достигает своей цели и выполняет свою задачу. Поэма Ариосто нравится всем своим читателям, из чего можно заключить, что она сочинена и хорошо, и искусно (т. е. согласно правилам). В поэзии полезны только те правила, которые позволяют достичь цели, — а те, которые этому мешают, не нужны. Таким образом, получается, что основная задача «Орlando» — доставить удовольствие аудитории, и судить его нужно исходя из этого, а не задач, приписываемых эпической поэзии в теоретических трактатах. Источником эстетического наслаждения для Кабураччи являются разнообразие и новизна, и он уделяет довольно много места теоретическим рассуждениям о способах достижения этих эффектов, которые видит в основном в различных методах тематической комбинаторики.

Классические жанры (трагедия, комедия, эпика), по мнению критика, не приспособлены к разнообразию, поэтому Ариосто отказался от них, а вместо этого «попытался создать новую поэзию (*produrre una nova poesia*)» (Р. 81), в которой используются предметы всех трех поэтических видов, трактуемые в эпической манере. Поэтому аргумент относительно отсутствия единства действия к «Орlando» не применим, так как это требование имеет значение лишь для трех классических жанров.

Стимулом к новому витку дискуссии стала публикация «Освобожденного Иерусалима» в 1581 г. Если в течение предшествующих десятилетий основным предметом полемики было соответствие творения Ариосто эпическим канонам, то теперь ее темы стали включать в себя вопросы, связанные с поэмой Тассо, относительно жанровой принадлежности которой разногласий почти не было. Исходным моментом для данного этапа диспута стал диалог Камилло Пеллегрини «Каррафа, или Об эпической поэзии» (1584). В этом весьма систематическом сочинении автор рассматривает существенные характеристики эпической поэзии, к которой он относит и *romanzo*, поскольку его предмет такой же, как и в героической поэме, — «деяния прославленных героев». Необходимой характеристикой эпоса для него является подражание одному действию одного человека; предмет ее должен быть правдивым и известным публике, главный герой — воплощать в себе высшие эпические добродетели (хотя остальные персонажи могут сочетать в себе хорошие и дурные качества), отступления и эпизоды должны логически вытекать из основного действия, целью поэта должно быть сочетание удовольствия с пользой. Поэтому Торквато Тассо ставится выше всех прочих поэтов, творивших в этом жанре, в том числе Ариосто, Бернардо Тассо, Боярдо, Аламани и др. Поэтическая свобода, адаптация текста к современным нравам и обычаям допускаются критиком только в строгих рамках соблюдения комплекса традиционных предписаний для эпики.

Как и в случае дискуссии о «Комедии» Данте, полемика, запущенная публикацией одного текста, была весьма разветвленной. Первым непосредственным ответом Пеллегрини стало «Мнение в защиту Ариосто» (1585) Франческо Патрици, видного борца с «Поэтикой» Аристотеля. Защита «Неистового Орlando» для него во многом лишь предлог

для критики аристотелевских поэтологических принципов, включая категорию подражания — объект его постоянных нападок. Что же касается собственно предмета полемики, Патрици считает, что Аристотель ошибочно не проводит разграничения между эпической поэмой и ее разновидностью — поэмой героической. Кроме того, его предписания поэтам-эпикам, которые, как считалось, были выработаны на основе поэм Гомера, не находят настоящего подтверждения в этих текстах. Патрици не видит в них ни единства действия (если понимать его как рассказ об одном деянии одного человека), ни идеального эпического героя, ни персонажей, соответствующих четырем аристотелевским требованиям. Сама идея предскриптивного поэтологического трактата представляется Патрици ошибочной, источником поэтических законов для него является поэтическая практика, подверженная историческим изменениям.

Другой защитник Ариосто — его внучатый племянник Орацио Ариосто — строит свою «Защиту “Неистового Орlando”» (1585) на идее свободного истолкования «Поэтики». По его мнению, опираясь на предложенные философом разновидности предмета и способа подражания можно описать больше поэтических жанров, чем это сделано им самим. Способ подражания может быть нарративным или драматическим, для каждого из них предмет может быть высоким, низким или смешанным, что дает в целом шесть возможных поэтических видов: эпическая поэма (нарративный способ, высокий предмет), трагедия (драматический, высокий), комедия (драматический, низкий), трагикомедия (драматический, смешанный), не имеющий названия вид, включающий такие произведения, как «Маргит», часть новелл Боккаччо (нарративный, низкий), и также никак не названный вид, к которому принадлежит «Одиссея» (нарративный, смешанный).

«Орlando», тем не менее, относится им к эпическому виду, однако его соответствие предписаниям обосновывается возможностью существования различных видов единства. Оно может быть единством действия, но при этом не обязательно связанным с количеством описанных деяний, что подтверждается существованием двойных фабул в комедии и множественностью действия в «Энеиде» и «Одиссее». Более того, единство не обязательно должно принадлежать плану действия, поэтому, хотя требование от поэмы какого-либо единства вполне законно, оно не сводится к утверждению необходимости описывать одно деяние одного героя. Принцип разнообразия (включающий в себя и многолинейность фабулы) у Ариосто-младшего становится основанием не только удовольствия, но и пользы, поскольку изображение множества предметов дает читателю более широкие возможности избрать себе пример для подражания.

Достоинство «Неистового Орlando» отстаивала также недавно основанная Академия делла Круска, от лица которой в дискуссию вступил Лионардо Сальвиати. В «Защите “Неистового Орlando” Ариосто членами Академии делла Круска против диалога об эпической поэзии Камилло Пеллегрини» (1584) он ставит поэму Ариосто выше творения Тассо исходя из своего основного критерия, по которому определяется достоинство поэта — способность «найти» (т. е. изобрести) свой собственный, а не заимствованный у предшественников или из истории сюжет. Суть поэтического творчества заключается в подражании, но подражание — это то же самое, что нахождение (изобретение), по крайней мере, в плане фабулы (Р. 3). Противопоставление единства фабулы у Тассо и разнообразия у Ариосто, в котором

второе качество представляется более предпочтительным, основано фактически на той же идее о важности творческой фантазии и художественного мастерства, понимаемого как способность преодолеть сложности, связанные с особенностями материала. Тассо добивается единства, устранив из своего произведения отступления, украшения и другие аналогичные элементы, требующие со стороны поэта определенного усилия по сведению их в целостную картину. Сюжет «Орландо» напоминает автору «Защиты» великолепную и широкую ткань, в то время как фабула «Освобожденного Иерусалима» — простую ленту (Р. 16v). Вместе с тем, текст «Защиты» не предполагает выделения «*romanzo*» в отдельный жанр или жанровую разновидность, творение Ариосто защищается автором трактата как эпическая поэма.

Концепция Сальвиати вызвала резкую критику ТОРКВАТО ТАССО в «Апологии в защиту „Освобожденного Иерусалима“» (1585). В этой работе, помимо рассуждения о соотношении героической поэмы и романа, Тассо отстаивает идею использования исторического предмета в эпике. Отождествление «*inventio*» и подражания кажется ему неверным: подражание — это искусство создания образов, *inventio* — поиск объектов для подражания. Таким образом, во второй категории он, в противоположность Сальвиати, акцентирует аспект нахождения, а не изобретения. Объекты подражания должны быть «правдивыми», т. е. поэт должен заимствовать их из истории; его творческая инициатива заключается в том, чтобы найти нечто, что еще не было обнаружено до него. Создавая свое произведение, поэт «не отклоняется от правды, но ищет в ней совершенство (*la ricerca perfetta*), заменяя правду частных истин правдой универсальной, т. е. Идей (*supponendo in luogo della uerità de i particolari quella de gli uniuersali, i quali sono Idee*)» (Изд. 1828. Р. 25).

Хотя подражать можно как существующим, так и несуществующим в действительности вещам, первое — предпочтительнее в поэзии. Это относится и к удивительному, которое представляет собой необходимый элемент эпической поэмы. Однако этого эффекта можно добиться не только создавая фантастические образы (примером чего служит гиппогриф, описанный Ариосто), но и изображая вещи, причины которых остаются сокрытыми или зависят от Божественного провидения. Именно последнему типу чудесного Тассо отдает предпочтение. Отвечая Сальвиати, Тассо сосредоточивается на проблемах подражания, на роли поэтической фантазии в выборе его предмета, соотношении правды и удивительного.

Напротив, в ответе Патрици его основной задачей становится защита Аристотеля. В «Рассуждении относительно Мнения, высказанного синьором Франческо Патрици в защиту Ариосто» (1585) он настойчиво проводит мысль о том, что «принципы Аристотеля — подобающие, истинные и достаточные, чтобы преподавать нам искусство Поэзии и создания поэм и показать нам способ их оценки (*i principii d' Aristotele sono proprij, e veri, e bastanti ad insegnarci l' arte della Poesia, & à formar i poemì, & à mostrarci la maniera di giudicarne*)» (Р. 180). Законы искусства не являются производными от поэтической практики, поскольку она может включать в себя как хорошие, так и плохие произведения; философ же, размышляя и выявляя причины, по которым они могут быть достойны хвалы или осуждения, создает систему критериев оценки для нашего руководства. Аристотель не смешивает эпос и героическую поэму, а всего лишь обозначает один из видов родовым именем, что вполне допустимо. Подражание — родовый признак поэзии, различия в подражании определяют поэтические виды, а поэт в первую очередь — создатель

фабул, следовательно, подражатель.

Из числа более частных критических замечаний, в которых Тассо демонстрирует неадекватность толкования «Поэтики» в работе Патрици и его исторических примеров, якобы опровергающих аристотелевские предписания, следует отметить одно, важное для полемики об эпических поэмах. Довольно частой претензией, предъявляемой к «Неистовому Орландо» и «Освобожденному Иерусалиму», было изображение в них порочных и злых персонажей. На самом деле, утверждает Тассо, требование, чтобы все персонажи были «хорошими», приписано Аристотелю ложно, — напротив, философ вполне допускал введение отрицательных действующих лиц, если это не противоречит общей задаче по восхвалению добродетели.

Ответ САЛЬВИАТИ на критику Тассо не заставил себя ждать: в том же 1585 г. был опубликован «*Ответ на Апологию Торквато Тассо*», известный также под названием «Первый Инфаринато», поскольку это первый из двух текстов, где автор выступает под шуточным псевдонимом «*кадемик в отрубях*». В нем автор разрабатывает два основных тезиса. Первый из них уже упоминался в связи с предыдущим выступлением Сальвиати: идентификация *inventio* и подражания. В данном случае академик, с одной стороны, акцентирует некоторые аспекты своей теории, особенно когда говорит о том, что поэт изобретает не правдивые, а ложные вещи, которые при этом кажутся правдивыми. «И только из этих ложных вещей, которые кажутся истинными, Поэзия избирает себе предмет, называя их вымыслами (*Delle quali cose false quelle solamente, che paion vere, s' elege per suo soggetto la Poesia, e chiamale finzioni*)» (Р. 145). Но с другой — он занимает несколько более компромиссную позицию, имплицитно соглашаясь с Тассо в том, что правдивые вещи могут стать предметом поэтического подражания, если они не были известны до того, как о них написал поэт. В ответ на обвинения Ариосто в том, что характеры его главных героев не отвечают требованиям эпического совершенства, Сальвиати создает теорию своего рода равномерного распределения пороков и добродетелей по поэме. У каждого героя должно быть сильно выражено какое-либо одно достоинство, которое до некоторой степени уравновешивается приписанными ему же недостатками. Это обеспечивает правдоподобие персонажей (иначе героями эпической поэмы могли бы стать только святые люди), на нарушая общий принцип преобладания и разнообразия добродетелей.

В «Реплике на ответ членов Академии делла Круска» (1585) зачинщика дискуссии КАМИЛЛО ПЕЛЛЕГРИНО в очередной раз обосновывается возможность использования исторических сюжетов — при условии, что поэт придает своему правдивому предмету силу универсального обобщения. Именно в этом и заключается поэтическое мастерство. В этом контексте он весьма точно разграничивает нахождение и подражание: первое связывается им с первоначальным выбором объекта (например, героя, сюжета и т. п.), который на этом этапе создается как бы «голым» (*il qual prima la crea ignuda*) (Р. 12). Затем он как бы одевается в словесный наряд, но суть этого процесса по приданию объекту формы — в установлении связи с соответствующим универсальным принципом: так, частная природа Энея приводится к совершенству, т. е. к идеалу эпического героя.

Сравнивая двух авторов, чьи творения оказались в центре дискуссии, Пеллегрини отдает пальму первенства Тассо, хотя и признает, что Ариосто пишет в своем собственном жанре, не следуя аристотелевским предписаниям, а устанавливая свои собственные правила для нового жанра. Несомненно, однако, что для Пеллегрини этот новый жанр на-

много ниже героической поэмы, поскольку все его описание выдержано в негативном ключе. В романе нет необходимости в единстве действия, отдельные его части могут без каких-либо проблем подвергнуться перестановке. Он допускает введение в сюжет множества отрицательных персонажей и приписывание недостатков главным героям. Его задача — доставить удовольствие грубой толпе, в то время как поэма Тассо достигает не только этой цели, но и доставляет как наслаждение, так и пользу образованной аудитории. Тем не менее, несовершенства «Орландо» как эпической поэмы не мешают ему быть образцовым романом.

Интересный поворот в дискуссии представляет обмен репликами между ОРАЦИО ЛОМБАРДЕЛЛИ и ТОРКВАТО ТАССО. Первый из них в «*Рассуждении о спорах вокруг Освобожденного Иерусалима*» (1585-1586), казалось бы, встает на защиту этой поэмы. Он приводит целый список критических по отношению к ней высказываний, опровергая их с большей или меньшей убедительностью. Однако наиболее существенным моментом для последующей полемики является его сопоставление истории и поэзии в контексте соотношения правды и вымысла. Он объединяет эти две дисциплины как разновидности нарратива. История рассказывает об имевших место событиях с соблюдением порядка, обстоятельств места и времени и других акцидентальных характеристик; ее задача — принести пользу, иногда дополненную удовольствием. Поэтическая фабула — это также повествование, но о вещах частично правдивых, частично вымышленных, но которые могли бы случиться (Р. 15). Задача поэзии — доставить удовольствие, иногда дополненное пользой. «Освобожденный Иерусалим» — поэма, а не история, поскольку в ней основное правдивое событие дополнено вымышленными, но правдоподобными. Таким образом, поэтический текст отличается от истории тем, что представляет собой комбинацию правдивых и вымышленных предметов, а типы фабул могут различаться по соотношению того и другого.

Для самого Тассо такое понимание правды и вымысла абсолютно неприемлемо. В «*Ответе на рассуждение синьора Орацио Ломбарделли*» («*Risposta al Discorso del Sig. Oratio Lombardelli*») (1586) он относит историю к роду нарратива, а поэзию — к подражанию. Различия между ними субстанциональны и, хотя относятся к области соотношения правды и вымысла, лежат отнюдь не в количественном соотношении двух разновидностей предметов. В основе хорошей поэмы лежит правда, но фундамент — это еще не целое здание. Задачей поэта (и в этом он отличается от историка) является преобразование исходного предмета в поэтической манере — т. е. согласно законам необходимости и правдоподобия. Иерархия жанров действительно связана с тем, насколько правдивы предметные основания произведения, но суть поэтической деятельности — не в механическом добавлении вымысла к правде, а в особом способе представления этой правды.

«*Диалог в защиту Камилло Пеллегрини против членов Академии дела Круска*» Николо дельи Одди (1587) не представляет особого интереса в теоретическом плане. Критик признает роман как отдельный жанр, но ставит его ниже эпоса. Его характерные черты: избыточное разнообразие, многолинейность фабулы, недостаток правдоподобия, несоблюдение декорума, ориентация на простонародную аудиторию — представляют собой недостатки для эпической поэмы.

Обращает на себя внимание акцент на аморальности некоторых изображаемых Ариосто персонажей и собы-

тий. Эта весьма традиционная претензия к «Орландо» представляет собой довольно скользкую почву для рассуждений, поскольку и Тассо легко обвинить в том же самом, да и в целом литературная традиция дает мало примеров произведений, где все действующие лица — герои без страха и упрека. Поэтому критик, занимающий в целом сторону «древних», здесь вынужден прибегнуть к аргументу об исторической изменчивости нравов. То, что считалось допустимым в эпоху Гомера, становится неприемлемым по мере все большего совершенствования нравственности и особенно после утверждения христианства. Критике Ариосто сопутствует восхваление Тассо, который создал образцовую эпическую поэму согласно предписаниям Аристотеля, основанную на историческом сюжете, но отвечающую критерию правдоподобия.

В «*Ответе Инфаринато, члену Академии дела Круска*» (1588) Джулио Гуаставини разграничивает роман и эпос по ставшим уже традиционными критериям: многолинейность фабулы, акцент на разнообразии, использование неправды и фантастических образов. Дополнительный новый критерий заключается в интересном переосмыслении соотношения практики и поэтики («Поэтики») как источника предписаний. Правила для обоих жанров имеют основания в творчестве поэтов, но если для романа такое положение вещей актуально по сию пору, то законы эпоса были систематизированы уже Аристотелем, выявившим их на основании анализа лучших произведений своего времени. Использование исторических предметов в эпике понимается Гуаставини вполне в духе самого Тассо. Поэтическое нахождение всегда связано с теми предметами, о которых рассказывает история, т. е. истинными и действительными, а не «фантазмами» (часто используемый Тассо термин). Но суть поэтического творчества не в предмете, а в его преобразовании, которое, тем не менее, изменяя акцидентальные признаки предмета, не меняет его сущность.

Во «*Втором Инфаринато*» (1588) Сальвиати возвращается к своим излюбленным темам, дискутируя преимущественно с Пеллегрини. Он вновь отказывается от различия эпической поэмы и романа, считая «Орландо» образцом героического эпоса, подчеркивает важность «изобретения» поэтом своего предмета; развивает теорию положительных эпических героев, допускающую некоторые недостатки на фоне ярких эпических добродетелей. Несколько более усердно, чем раньше, он доказывает наличие единства действия в «Орландо», различая требования к нему в драматическом и эпическом видах. В первом из них последовательность простых по структуре событий (начала, середины и финала) напоминает пряную нить или ленту (именно с лентой он сравнивает в более ранней работе фабулу Тассо); в эпосе же каждая из частей (и особенно середина) должна, благодаря наполнителям, в этом отношении походить скорее на миндаль, т. е. сочетать в себе широту с цельностью и завершенностью.

В диалоге Джузеппе Малатеста «*О новой поэзии...*» (1589), как и в более позднем его трактате «*О романтической поэзии*» (1596) защита поэмы Ариосто основана фактически на создании отдельной поэтики романа как жанра. Автор диалога «*Росси...*» (1589) МАЛАТЕСТА ПОРТА, напротив, встает на сторону любителей Тассо, но его теория эпики не содержит никаких особо оригинальных идей, в то время как его же теория романа как «свободного жанра», с которого были сняты все аристотелевские ограничения, представляет определенный интерес (→ экскурс Роман).

В 1590 г. был опубликован небольшой трактат ОРЛАНДО ПЕШЕТТИ «*В защиту первого Инфаринато*», в котором несколько идей заслуживают внимания. Первая из них — полное отрицание исторической правды как

возможного предмета поэзии. Правдоподобие предпочтительнее правды; но еще важнее то, что использование в поэзии правдивого предмета ограничивает поэта в его творчестве. Любые изменения, которые будут им внесены, аудитория, знакомая с историческими событиями и персонажами, расценит как неправдоподобные. Если же поэт откажется вносить изменения в правдивый предмет, он перестанет быть поэтом-подражателем и превратится в повествователя-историка. Правдоподобие — важный критерий, но вещи сами по себе не могут быть правдоподобными или нет; они приобретают это качество только по отношению к человеку, который верит в них или нет. Отсылки Пешетти к аудитории произведения не случайны, поскольку существенный элемент его концепции — представление о том, что оценка литературного текста должна основываться на общем мнении критиков и просвещенных читателей относительно его достоинства.

Именно поэту поэма Ариосто представляется ему образцовым поэтическим текстом. Пешетти находит в нем множество достоинств — в том числе, как ни парадоксально, единство предмета и действия, которое успешно сочетается с широтой и разнообразием. По этому критерию творение Ариосто превосходит даже «Энеиду» Вергилия, не говоря уж об «Освобожденном Иерусалиме» с его упрощенным представлением о единстве. Интересно, что для Пешетти свобода в изобретении предметов предполагает этическую ответственность поэта. В поэме не следует показывать дурные нравы, поэт должен составлять свою фабулу таким образом, чтобы избежать этого, поскольку при «изобретении» предмета нет необходимости использовать отрицательных персонажей.

К началу 1590-х гг. полемика фактически закончилась, хотя некоторые соображения относительно правды и вымысла в героическом эпосе были высказаны одним из ее участников Гуаставини в примечаниях к «Освобожденному Иерусалиму» (1592), Томмазо Кампанелла в своей «Поэтике» (1596) уделил важное место обсуждению эпического жанра на примере обеих поэм, а Фаустино Суммо посвятил седьмое из своих «Поэтических рассуждений» (1600) вопросу о единстве действия. Однако ее финальным аккордом и во многом практическим результатом можно считать работу не полемика, а общетеоретического характера, занимающую одно из первых мест в истории итальянской литературной критики — «Рассуждения о героической поэме» (1594) Торквато Тассо (см. выше).

3.3. Дискуссия о «Канаке и Макарее» Спероне Сперони

К середине столетия, по мере освоения итальянскими авторами драматических жанров, началось активное обсуждение теоретических оснований драматургической деятельности. Высказывания по этому поводу существовали в разнообразных формах: в виде отдельных трактатов, посвященных трагедии или комедии, разделов, входивших в собственные поэтики и комментарии к Аристотелю, литературно-критических работ, анализировавших то или иное конкретное произведение, академических отзывов о представленных на суд той или иной академии текстов, частных мнений в форме письма автору или маргиналий, вступлений и посвящений к самим драмам.

Размышления гуманистов касались довольно широкого спектра произведений, в число которых входили трагедии (в первую очередь это — «Канак и Макарей» Сперони, «Орбекка» Джиральди Чинцио, «Гераклея» Паджелло, «Сидония» Ариосто-младшего и др.) и комедии. Поскольку эти жанры были известны с античных времен, то от теоретиков не требовалось обоснования легитимности новых

форм, как это было в большинстве других теоретико-литературных дискуссий эпохи Чинквеченто. Тем не менее, между трагедиями и комедиями имела серьезная разница в том, что касалось предшествующей теоретической традиции. В Средние века был создан обширный корпус комментариев к текстам античных комедий, но ничего похожего по отношению к трагедии не существовало. В то же время трагедия была основным предметом рассмотрения в «Поэтике» Аристотеля, теоретическую модель которого могли заимствовать и заимствовали гуманисты. Это привело к закономерному результату: с одной стороны, ренессансные теоретики комедии во многом оставались в плену старых, довольно примитивных подходов к жанру, в то время как теоретики трагедии стремились создать комплексную, эстетически обоснованную теорию.

Настоящая полемика возникла лишь вокруг одного произведения — «Канак и Макарей» СПЕРОНЕ СПЕРОНИ (1546). Не будучи интенсивной, она, тем не менее, растянулась на полстолетия: начало ее совпадает со временем появления первых комментариев к «Поэтике», а конец — с периодом завершения большинства дискуссий о различных аспектах аристотелевской теории. Взвешенные позиции по обсуждавшимся вопросам в полемике выработаны не были, хотя этого и можно было бы ожидать исходя из ее продолжительности.

Впервые трагедия «Канак и Макарей» была прочитана автором перед Академией дельи Инфьяммати в Падуе в 1541 или 1542 г., опубликована в 1546 г., но перед этим была распространена по всей Италии во множестве копий. Около 1543 г. появился первый критический отзыв на нее: «Суждение о трагедии „Канак и Макарей“, включая множество полезных рассуждений относительно искусства сочинять трагедии и другие поэмы» (опубл. 1550), традиционно приписываемое БАРГОЛОМЕО КАВАЛЬКАНТИ.

Во-первых, по мнению автора, «Канак» нельзя назвать трагедией, поскольку она не способна вызвать ключевые для этого жанра эмоции — ужас и сострадание. Это связано со спецификой ее главных героев, которые совершают инцест, полностью осознавая греховность своих действий, — между тем аудитория не может испытывать сострадание по отношению к дурным людям, которые впадают в несчастье из-за собственных пороков. Сперони, таким образом, нарушает требования Аристотеля и не следует примеру лучших греческих трагиков, у которых герои совершают преступления по незнанию или имеют другие оправдания (Р. 73-75). Объяснять изображение порочных героев тем, что они в конечном итоге оказываются наказаны, не следует, поскольку это противоречит законам жанра. Это возможно в повествовательных текстах, но не в трагедии, воздействие которой строится на катарсисе, понимаемом в эмпатическом ключе.

Во-вторых, Сперони изменил античный сюжет в существенных моментах, что недопустимо. Отклонения могут касаться только отдельных деталей, но не основного содержания фабулы. В-третьих, Сперони нарушает основные законы правдоподобия, когда, например, его персонажи обращаются непосредственно к аудитории. Между тем, актеры должны вести себя на сцене так, как будто зрителей не существует, как будто события действительно происходят между людьми, которыми они притворяются («*rapresentare le cose come ueramente le fariano tra se le persone, che essi fingono*») (Р. 90-91), не давая зрителям понять, что это все неправда. Такое правдоподобие — условие того, что аудитория поверит в происходящее. В-четвертых, Сперони использовал вместо естественной разговорной речи аффектированный и искусственный стиль (Р. 122). Хотя Кавальканте признает, что со-

блости все предписания Аристотеля весьма трудно и мало кому из трагиков удавалось, в «Поэтике», тем не менее, содержится идеал трагедии, который авторы должны призывать и к которому должны стремиться (Р. 108-109). Сознательное нарушение аристотелевских норм, которое допускает Сперони, выводит его творение за рамки трагического жанра.

Сперони закончил ответ на этот трактат в середине 1550-х гг. (опубл. в 1597), названный им «Апология против Суждения, сделанного о Канаке», а в конце того же десятилетия прочитал в падуанской Академии дельи Элевати цикл из шести лекций, посвященных защите своей трагедии (опубликованы вместе с Апологией). В обоих случаях Спероне обсуждает примерно одни и те же темы: возможность порочного героя трагедии, стиховую форму, подходящую для этого жанра, роль сюжета, вызывающего сострадание и ужас. Однако если в «Апологии» Спероне обращается к Аристотелю как основному авторитету, то в лекциях он считает для себя возможным не соблюдать рекомендации, которые, по его мнению, создавались для новичков, в то время как «те, что разбираются в этом искусстве, могут, опираясь на собственное суждение, отходить от этих предписаний в сторону, делая некоторые из вещей, которые не рекомендуются искусством, и тем самым демонстрировать свою безупречность (coloro, che intendono l'arte, possono anco col giuditio, che hanno allungarsi da i precetti, & far qualche cosa anche, che non sia da l'arte insegnata, & in questo si dimostra la sua eccellenza)» (Р. 184). Своих героев Сперони защищает указанием на то, что они принадлежат не к дурным и не к благородным людям, а к средним, — т. е. к той категории, к которой относится большинство. А именно такого рода персонажи способны вызвать эмпатию у аудитории, состоящей из таких же средних людей (Р. 165).

В «Апологии» он пишет, что греховность их поступка отчасти искупается их молодостью, а также тем, что поступок вызван искренней любовью. В «Лекциях» он также указывает на пример античных богов, а также утверждает, что, вопреки Аристотелю, опытный трагик может вызывать сострадание к порочному герою (Р. 167-172). Довольно много места он отводит также обсуждению единства фабулы: оно, действительно, было несколько сомнительным из-за того, что действие распалось на две линии, одна из которых была связана с героями-любовниками, а вторая — с отцом Канаки. Он защищает свою фабулу предложением считать главным героем отца, тогда трагедия будет удовлетворять самым строгим аристотелевским требованиям (Р. 199-200). Использование в драме стиха Сперони обосновывает ссылками на Аристотеля и Данте, а смешанный размер — необходимостью создания впечатления естественности речей и вместе с тем возвышенности, соответствующей трагическому действию.

Джиральди Чинцио написал письмо к Сперони (от 17-27 декабря 1558 г.), в котором подверг «Канаку» критике с аристотелевских позиций. Его упреки заключаются в следующем: действие не является трагическим и не имеет единства; герой (отец, согласно версии самого Сперони) не может вызывать сострадание и ужас; узвание неудачно и плохо введено в фабулу. В 1581 г. новый виток дискуссии был запущен маленьким трактатом ФЕЛИЧЕ ПАЧИОТТО (опубл. 1740 г.) «Ответ автору Суждения о трагедии Канака и Макарей». Пачиотто выступил в защиту трагедии в том, что касается ее моральной полезности, опираясь на идею катарсиса в «гомеопатической» его трактовке. «Канака» способна очищать от страстей, поскольку под страстями Пачиотто понимает собственно инцестуальную любовь, возможную в контексте античной аудитории.

АЛЕССАНДРО КАРРЬЕРО по ходу своей защиты Данте в «Оправдании против обвинений...» (1583) также отстаивал возможность извлечения морального урока из этой трагедии. Ошибка Канаки и Макарея проистекала из любви, от которой неотделимо сострадание. Кроме того, античные нравы до известной степени смягчают греховность инцеста.

ФАУСТИНО СУММО в «Рассуждении о Канаке и Макарее» (1590) проанализировал дискуссию между Кавальканти и Сперони и отверг как обвинения первого, так и ответ на них второго, выработав собственные аргументы для отвержения «Канаки». Суммо обвинил Кавальканти в неправильной интерпретации «Поэтики» по нескольким пунктам. Во-первых, Кавальканти считает, что смерти желательно представлять на сцене, а не передавать словами. Но Аристотель имел в виду прямо противоположное, когда писал, что основное воздействие трагедии должно достигаться через сюжет, а не зрелище (Р. 235-236). Во-вторых, Кавальканти заблуждается в том, что Аристотель запрещал любое изменение традиционной фабулы: на самом деле речь шла лишь о существенных изменениях (Р. 238-239). В-третьих, Кавальканти ошибается в том, что Аристотель допускал в трагедии счастливый конец, поскольку это противоречит возбуждению сострадания и страха (Р. 240-241).

Суммо согласен с теми, кто считал героев «Канаки» недостойными людьми, но находит необходимым аргументировать этот тезис, ссылаясь на Аристотеля. Как известно, философ осудил инцест в «Политике», а в другом месте указал, что там, где имеется волевой акт, не может быть ошибки. Следовательно, поскольку брат и сестра совершают свою ошибку по свободному выбору, сюжет «Канаки» не может считаться трагическим (Р. 256). Суммо также опровергает прочие аргументы Сперони относительно моральной оценки действий героев: нельзя возлагать вину исключительно на Венеру, поскольку тем самым мы сводим их любовь к плотскому влечению без последующего раскаяния; ссылка на Овидия ничего не доказывает, так как мы можем рассматривать его либо как автора аллегорических поэм, либо как пример поэта, воспевавшего дурные нравы и, согласно Платону, подлежащего изгнанию. Нужно учитывать нравы именно того времени, когда создавалось само произведение; и все же, исходя из современных представлений о морали, мы, конечно, можем испытывать жалость к героям, но никак не полноценные трагические сострадание и ужас. Идея Сперони о том, что опытный поэт может не следовать предписаниям искусства, представляется ему безумной, поскольку искусство в своих законах подражает природе и, противореча законам искусства, автор будет противоречить самой природе (Р. 270).

Выступление Суммо вызвало реакцию со стороны Джованни БАТТИСТЫ ЛИВЬЕРЫ («Защита трагедии со счастливым финалом» — «Apologia intorno alle tragedie di lieto fine», 1590), который выступил с защитой трагедий с хорошим концом — во многом потому, что сам являлся автором одной из них — «Кресфонт». По мнению Ливьеры, опиравшегося на тезисы комментаторов «Поэтики», Аристотель не только не запрещал счастливого финала, но и считал такого рода трагедии наилучшей разновидностью. Для трагедии важны не развязка, а характер героя и перелом в его судьбе.

В ответе Ливьере Суммо указал, что в дискуссиях о поэзии следует опираться на самого Аристотеля, а не на его комментаторов, но сам Аристотель допускает только печальные исходы трагических фабул. Это связано с тем, что радость присуща комедии, а не трагедии; ужас и сострадание возможны только при несчастливом конце. На самом деле, здесь итальянский гуманист вступил в

прямое противоречие с текстом «Поэтики» (1453b27), где как раз говорится о том, что предпочтительнее использовать сюжеты, в которых герой вследствие незнания готов совершить преступление, но в результате своевременного узнавания все же не совершает непоправимое. Суммо вынужден разработать теорию о том, что в данном отрывке Аристотель говорит о ситуациях в жизни, а не в трагических фабулах, и проводит разграничение между реакциями реальных свидетелей и театральной публики. Трагическое в его понимании обязательно предполагает ужасное действие, без которого невозможен трагический катарсис.

3.4. Полемика о трагикомедии и «Верном пастухе» Гварини

Еще одним предметом горячих литературно-критических дискуссий стала пасторальная трагикомедия ДЖАМБАТТИСТЫ ГВАРИНИ «Верный пастух» (между 1580-1585, опублик. 1590). На первом этапе — в середине 1580-х гг. — основными участниками обсуждения были ДЖАЗОН ДЕНОРЕС и сам Гварини, скрывавшийся под псевдонимами. В 1586 г. Денорес опубликовал «*Рассуждение о том, что комедия, трагедия и героическая поэма имеют начало и причину своего произрастания в философии моральной и гражданской, а также в указах лиц, правящих государствами*», в котором последний раздел был посвящен критике трагикомедии и пасторали, без упоминания, впрочем, как имени Гварини, так и «Верного пастуха».

В основе негативного отношения к жанру трагикомедии у Денореса лежит убеждение в гражданской и этической функции литературы. Пасторальная трагикомедия относится к числу жанров, не способных положительно влиять на горожан (как эклога и пастораль в целом): горожане не могут ничему учиться у крестьян и пастухов, отличающихся простотой нравов и не имеющих тех «городских» пороков, которые могли бы сделать из них трагических героев. Кроме того, трагикомедия, будучи смешанным жанром, внутренне противоречива и потому неправдоподобна. Денорес выступает против слияния трагедии и комедии, ссылаясь при этом на предписание Цицерона в его сочинении «*De optimo genere oratorum*»: «*turpe comicum in tragedia, et turpe tragicum in comedia*» («Комическое безобразно в трагедии, и трагическое безобразно в комедии»), и мнение Платона о том, что подражатель не может одновременно подражать противоположным по качеству объектам. Даже если бы это было допустимо, результатом стало бы отсутствие единства фабулы.

Неправдоподобно, на взгляд Денореса, выглядит приписываемая пастухам способность рассуждать о возвышенных вещах («*cose celesti, concetti prudenti & sententie gravissime*») (Р. 417). Двойственность жанра приводит к необходимости смешивать два принципиально различных стиля — присущий комедии низкий и трагический высокий.

Гварини ответил на критику Денореса в 1588 г. трактатом «*Веррато, или Опровержение того, что написал мессер Джазон Денорес в своем рассуждении о поэзии*», представляющим собой диалог между Деноресом и его оппонентом по имени Веррато, в уста которого Гварини, очевидно, вкладывает собственные мысли. Он избегает прямой защиты своего творения, предпочитая, подобно Деноресу, рассуждать в теоретическом плане и защищать трагикомедию в целом и другие смешанные жанры — эклогу и пастораль. В первую очередь Гварини отказывается от представления о том, что эстетика поэтического произведения должна иметь этико-политические основания. Далеко не все жанры, трактуемые Аристотелем, имеют гражданскую направленность. И в любом случае следует раз-

граничивать конечную цель произведения и его внутреннюю структуру. Что же касается возможности новых смешанных жанров, то они не нарушают законы искусства, поскольку эти законы могут быть двух разновидностей: универсальные и неизменные, заимствованные у природы — закон подражания, декорума, характера, стиха; или частные, определяющие специфику отдельных жанров («*nella Poetica sono alcuni precetti universali che, per esser tratti dalla natura, non si possono mutare, come sarebbe a dire l'imitazione, il costume, il verso, il decoro e altri di questa sorta; haccene alcuni altri che sono particolari di ciascuna spezie*»). Поэт при создании новых жанров действительно должен соблюдать законы искусства, но только первые, а не вторые («*Ora volendosi introdurre poema nuovo, basta osservare le prime regole, come quelle che sono della natura, e non si possono né preterire né alterare*»). По мнению Веррато, поэт не следует ограничивать рамками уже существующих жанров — напротив, следует поощрять его к расширению границ своего творчества, увеличивая сокровища, принадлежащие Музам, а не уменьшая их («*Non si vuol dunque restringer il poetare in termini si meschini, ma quanto più si può ampliarli, e dar animo a' begli ingegni d'arricchire il tesoro delle Muse, e non d'impovertirlo*») (Изд. 1733. Vol. 2. P. 233).

Возникновение новых жанров неизбежно в силу различий во вкусах, нравах, реакциях аудитории в разные эпохи; более того, оно должно изменить и некоторые характеристики классических аристотелевских жанров, например, трагедии. Собственно говоря, ее время прошло, поскольку сострадание и страх теперь возбуждаются чтением Писания. Трагедия в новую эпоху воздействует лишь через удовольствие — придавая страстям умеренность и утонченность. Комедия же пала совсем низко и не выполняет своих функций.

Трагикомедия призвана соединить в себе достоинства обоих жанров и занять их место, не являясь при этом механическим их объединением, а «совмещая в себе только те их части, которые правдоподобно сочетаются между собой (*habbia d'ambidue lor quelle parti, che verisimilmente possano star insieme*)» (Р. 238). Новый жанр позволяет избежать излишеств, характерных для его предшественников: «он заимствует у первой [трагедии] великих людей, но не деяния, правдоподобный, но не исторический сюжет, пробуждение страсти, но приглушенной, удовольствие, но не грусть, опасность, но не смерть. У второй — смех, но не разнузданный, умеренные удовольствия, вымышленную завязку, счастливый конец, и важнее всего — комический порядок расположения (*prende dall'una le persone grandi, non l'azione; la favola verisimile ma non vera; gli affetti mossi, ma rintuzzati; il diletto non la mestizia; il pericolo non la morte. Dall'altra il riso non dissoluto, le piacevolezze modeste, il nodo finto, il riuolgimento felice, & sopra tutto l'ordine Comico*)». Нет причин, почему бы эти части, должным образом представленные, не могли бы сочетаться в единой фабуле («*star insieme in una favola sola*»), если они «оформлены в соответствии с декорумом, с такими свойствами нравов, которые им подобают (*condite col lor decoro, & con le qualità del costume che lor conuengono*)» (Р. 244).

Что касается целей трагикомедии, то инструментальная цель (форма произведения как следствие разновидности подражания) представляет собой смешение инструментальных целей двух исходных жанров, однако архитектурная является полностью комической — «очистить души от дурного аффекта меланхолии (*il purgar gli animi dal male affetto della malinconia*)» (Р. 258). Гварини

придерживается той точки зрения, что смешение стилевых характеристик дает в качестве результатов новую, независимую от исходных элементов форму выражения, в которой величественное сочетается не с печальным и важным, как в трагедии, но с изысканным.

В 1590 г. Джазон Денорес публикует под названием *«Апология против автора Веррато»* ответ Гварини, в котором воспроизводит свои важнейшие тезисы и делает их еще более отчетливыми. Он вновь указывает на подчиненное положение поэзии по отношению к моральной философии, на порочность смешения противоположных принципов в одном жанре и на приоритет законов искусства над художественной практикой поэтов. «Я отличаю хорошие поэтические произведения от плохих при помощи меры, заданной законами искусства, а не [оцениваю] эту меру на основании поэтических произведений, которые совершенны постольку, поскольку ее соблюдают, и не совершенны постольку, поскольку ее не соблюдают, и являются более или менее совершенными или несовершенными в соответствии с тем, как они более или менее приближаются к предписаниям поэтик или удаляются от них (io distinguo le buone poesie dalle cattive con la misura dell'arte, & non l'arte con la misura delle poesie; laquale coloro, che osseruano sono i perfetti; & coloro, che non osseruano, sono gl'imperfetti, & sono più, & meno perfetti, & imperfetti, secondo che più, & meno si accostano, & si discostano da' precetti dell'arte)» (Р. 354).

В 1590 г. «Верный пастух» был опубликован, а в 1593 г. его автор все так же под псевдонимом пишет еще один ответ Деноресу *«Веррато второй, или Ответ Подпаленного феррарского академика в защиту "Верного пастуха"»*, в котором уже открыто защищает свою трагикомедию. В целом, в этой работе дан примерно тот же набор аргументов, хотя и несколько подробнее разработанный в отдельных его аспектах. Ряд тезисов Гварини излагает в еще более заостренной форме, чем ранее. Его желание развести законы искусства и предписания получает чеканную формулировку: «Вести речи вопреки предписаниям не всегда означает делать это без учета законов искусства (Il parlar contra i precetti non è sempre senz'arte)» (Р. 149).

Он еще раз подчеркивает изменчивость вкусов публики, уподобляя поэтов врачам, которые используют теперь другие лекарства для современных людей, обладающих более слабой конституцией, чем их предки. Гварини анализирует внутреннюю структуру трагикомедии, уделяя особое внимание ее действию и отвергая обвинения в его двойственности, поскольку обе линии спаяны друг с другом в соответствии с принципами необходимости и правдоподобия. Оно к тому же обогащено эпизодами, обеспечивающими присутствие в нем удивительного.

После написания этого трактата Гварини больше не участвовал в дискуссии, хотя оба «Веррато» были соединены в «Компендий по трагикомической поэзии», опубликованный вместе с текстом «Верного пастуха» в 1601 г. Однако в 1598 г. аргументы Гварини были воспроизведены и углублены АНДЖЕЛО ИНДЖЕНЬЕРИ в небольшом трактате *«О драматической поэзии и о способе представлять сценические басни»*. Его автор ставит пастораль в современной ему ситуации выше комедии и трагедии, исходя из того, что единственная задача поэзии — доставлять наслаждение зрителю. Он также рассматривает драматические жанры с точки зрения их пригодности для постановки, указывая, что древние комедии и трагедии не отвечают современным сценикографическим принципам. Фундаментом возможных предписаний драматургу у Индженери служат правдоподобие и зрительский комфорт.

Правдоподобие понимается как близость к реальной

действительности: в частности, следует выбирать такое место действия, где люди говорят на том языке, на котором написана пьеса. Время действия должно быть как можно ближе к времени постановки, а характеры персонажей такими, какими они бывают в жизни или обрисованы в исторических свидетельствах. Объем одной сцены, количество персонажей и т. п. должны быть таковы, чтобы не создавать сложности для восприятия. Индженери дает и общие теоретические рекомендации: сюжет должен состоять из действий и событий, а не из статичных разговоров, — и очень конкретные: в первом акте каждый персонаж должен появляться на сцене не более одного раза.

В целом трактат Индженери парадоксален по своим посылкам: основная задача предписаний, в большой степени лишающих поэта самостоятельности, — обеспечить сходство между изображаемым на сцене и реальной действительностью, но делается это для пасторали — жанра, основанного на вымысле и авторской фантазии (*Weinberg:1961. P. 1093*).

В 1600 г. обсуждение снова вернулось к вопросу о «Верном пастухе» с публикацией «Поэтических рассуждений» ФАУСТИНО СУММО, из которых два последних направлены «против трагикомедий и современных пасторалей» и «в частности, против "Верного пастуха"». У Суммо основная претензия к трагикомедиям — смешение стилей и других элементов поэтической формы. Кроме того, на его взгляд, произведение Гварини не соответствует и теоретическим представлениям самого автора, как они были изложены в двух «Веррато»: действие нельзя назвать ни трагическим, ни комическим, героя — трагическим, стиль — комическим. Общая стилистика пьесы — скорее лирическая, подobaющая мадригалам и сонетам. В целом, автора можно назвать хорошим версификатором, но не поэтом.

В том же году Джованни ПЬЕТРО МАЛАКРЕТА опубликовал *«Размышления о "Верном пастухе"»*, в которых упрекал Гварини, во-первых, в несоответствии описания Аркадии исторической традиции (в частности, Саннадзаро), во-вторых, в нарушении принципа декорума, который понимается как соответствие верованиям аудитории, в-третьих, в нарушении всех правил составления фабулы.

ПАОЛО БЕНИ в *«Ответе на Размышления Малакреты»* (1600) указывал, что поэт имеет право на свободную фантазию (при соблюдении определенных ограничений, конечно, в основном связанных с правдоподобием и описанием физических аспектов места действия), — более того, именно в этом проявляются его существенные черты («questo è esser poeta, introdurre e fingere non senza qualche uerisimile alcuni fatti e costumi per sostegno & adornamento della fauola») (Р. 145). Бени считает, что драматическая фабула должна состоять из «пронсшествий, полных разнообразия и непоследовательности, странных и неожиданных событий (successi pieni di varietà e d'incostanza, colmi di strani & impensati accidenti)»; это обусловлено известной непредсказуемостью человеческого поведения, которое, таким образом, не полностью совместимо с понятием о декоруме (Р. 217).

XVII век.

А. ТАССОНИ, Т. СТИЛЬЯНИ, Дж. АЛЕАНДРО, Н. ВИЛЛАНИ, Ф. СТРАДА, М. ПЕРЕГРИНИ, С. ПАЛЛАВИЧИНО, Э. ТЕЗАУРО

В начале XVII в. направление и характер теоретических работ о поэзии снова претерпели существенное изменение. Представления критиков этого периода о роли и задачах поэта и существенная часть поэтологического словаря за-

метно отличаются от идей и терминологии предшествующей эпохи. Идеи героического энтузиазма, гения, поэтического восторга, как, впрочем, и восходящий к Аристотелю метод анализа структурно-конструктивных особенностей произведения, уступили место технико-стилистическому подходу. Новизна стала важнейшим достоинством поэтического текста, и Габриелло Кьябреера в автобиографии приравнивал свои цели как поэта к миссии Колумба. Но эта новизна понималась не как новая концепция поэзии, а как поиск новых средств словесного выражения, новых жанров и новых метрических схем (*Croce: 1959. P. 547*). Сравнивая между собой «Адониса» Марино и «Освобожденный Иерусалим» Тассо, поэт-маринист Агацио ди Сомма отдавал первенство «Адонису» за его большую велеречивость («più сорioso») и за большую живость и остроумие рассыпанных по поэме фигур («sparso di colori più vivi e spiritosi»). Изменился и способ подражания предшественникам: вместо стремления воспринять в целостности творчество великих авторов, проникнуться его гением и «присвоить» себе общее чувство стиля писатель эпохи барокко изучал множество авторов — часто малоизвестных и второстепенных — в поисках отдельных красот и лингвистических находок, до известной степени напоминая в этом Анджело Полициано, хотя общий контекст стал совершенно иным по сравнению с XV в.

Продолжая использовать многие поэтологические топы предшествующих эпох, авторы XVII в. иначе расставляют в них акценты или трактуют входящие в них термины. Хотя топос истины/тайны под покрывалом вымысла не вышел из употребления полностью (с него начинается, например, «Посвящение» к «Адонису» Марино), его понимание предполагает не передачу важных духовных, моральных, натурфилософских «истин» в прямом смысле слова, а скорее сообщение читателю разрозненных энциклопедических сведений. Мудрость уступает место эрудиции, и одновременно это означает приобретение поэзией известной автономии от моральной философии, от образования, от воспитания гражданина. На первый план выходят практические и гедонистические цели. Если в свое время Петрарка и Боккаччо аргументировали высокое достоинство поэзии тем, что она не ищет материальной выгоды и обеспечивает бессмертие в памяти людей для тех, кто соприкоснулся с ней, то теперь денежная награда ценится выше лаврового венца. На границе XIV-XV вв. соображение Салутати относительно полезности изучения древних для получения хорошей должности выглядело ситуативно объясняемым курьезом; теперь же в «Посвящении к «Адонису»» (1623) Марино уделяет существенное место изложению своих представлений об отношениях поэта и земного властителя, которые мыслятся в терминах «взаимовыгодного сотрудничества». Первые «предлагают стихи и сочинения, которые могут доставить вторым наряду с удовольствием бессмертие (offrono versi e componimenti, che possono a quelli recare insieme col diletto l'immortalità)», в свою очередь вторые «даруют им вознаграждения в виде милостей и денежных наград, обеспечивающих комфортную жизнь (donano ricompense di favori e premi di ricchezze, con cui possono questi menare commodamente la vita)» («Адонис». Посвящение. Цит. по электронной публ.).

Задача поэзии — не просвещать, а улаживать благородную публику; слава — это признание в роли новатора со стороны коллег и хорошо продающиеся издания. Поэзия из системы наук, где она соседствовала с философией, теологией, дискурсивными искусствами, перемещается в систему, составленную разновидностями художественного творчества: так, Марино замышляет, хотя и не реализует, предисловие к «Адонису», в котором планировалось

провести параллель между поэзией, изобразительными искусствами и музыкой. Теоретики Чинквеченто представляются Марино педантами, чьи предписания не имеют значения, поскольку выносить суждения о поэзии следует ее «ценителям» в соответствии со своим вкусом. В этом смысле теория поэзии как организованная система правил создания текстов теряет смысл перед лицом «живости поэтического красноречия (le vivezze dell'eloquenza poetica)». И одновременно уходят представления о произведении как внутренне единой структуре, имеющей общий план и цель; оно становится набором чудесных острот и фантазий.

Теоретическое осмысление нового опыта можно увидеть в «Размышлениях о стихах Петрарки» (1609) АЛЕССАНДРО ТАССОНИ. Это сочинение представляет собой комментарий к «Канцоньере» и «Триумфам», в котором наряду с филологической и историко-культурной экзегезой присутствует и переосмысление роли великих поэтов прошлого. Будучи большим поклонником Петрарки, Тассони временами занимает позицию критика, оценивающего великого итальянского поэта-тречентиста с точки зрения хорошего вкуса и аналогичных современных критериев, находя в его творчестве определенные дефекты. Однако Тассони выступает против не самого Петрарки, а скорее против слепого подражания петраркистов предшествующей эпохи, которые не считают допустимым «говорить что-либо не сказанное уже им» [Петраркой] или «иначе, чем это сказал он», и не видят, что среди множество его стихов находится такие, смысл которых можно было бы сформулировать и лучше.

При этом нельзя сказать, чтобы Тассони защищал в первую очередь свободу творчества; его цель — утвердить превосходство современных способов выражения. Поэзия — это в первую очередь поэтическая техника и, как любая техника, она со временем совершенствуется. Кроме того, поскольку поэзия связывается им в первую очередь с успехом у публики, а не с актуализацией вечной и неизменной идеи прекрасного, она должна быть сообразна с современной модой (Тассони уподобляет сторонников точного подражания каноническим авторам спесивцам, надевающим кафтаны до колена). В то же время это не призыв полностью отказаться от поэтического наследия предыдущих эпох: Тассони сам признается, что Петрарка нравится ему больше всех остальных поэтов — и старых, и новых, но его задача — демифологизировать творчество поэта, уничтожить ореол безупречности. Поэтому критические замечания по объему и подробной разработке намного превосходят похвалы автору «Канцоньере», хотя и последние также присутствуют. Критика промахов Петрарки основывается в первую очередь на вкусовых предпочтениях самого Тассони, как, впрочем, и на общих настроениях, характерных для эпохи: на стремлении к отказу от авторитетов — как от Петрарки в поэзии, так и от Аристотеля в теории. Не случайно в других работах, в частности, в «Разрозненных мнениях» («Pensieri diversi») (1608-1620) Тассони будет высказывать сомнения в безошибочности древнего философа. Современные Тассони научные достижения поставили под вопрос авторитет Аристотеля в науке, и Тассони не видит причин, почему в области поэтики это должно быть иначе. Подобная аналогия между наукой и поэзией была новой барочной идеей, хотя у Тассони она не выходила за пределы проведения параллели между научным прогрессом и постепенным совершенствованием поэзии как художественной техники.

Кульτ Петрарки был связан с преобладанием в предшествующий период платонической концепции любви, которая

в эпоху барокко стала терять привлекательность. Тассони допускает весьма резкие оценки, называя ее «лицемерием». Его методика — разоблачение куртуазных топосов и разрушение поэтических условностей путем толкования отдельных мест в натуралистическом духе. Так, традиционная мольба к возлюбленной о снисхождении к поэту может, по мнению комментатора, привести в конечном итоге к разврату («poi finalmente per lo più suol risolversi in impudicizia»).

Натуралистическое толкование приобретает часто гротескные и шутовские формы. Так, в одном месте Тассони, говоря о надеждах поэта на вечную любовь, рисует картину состарившегося Петрарки, вместе с Лаурой жгущего у камелька каштаны и рассказывающего ей о своей любви. Особое внимание уделяется, конечно, метафорам Петрарки. С одной стороны, в некоторых из них Тассони видит «темноту и холодность», характерные для современных ему поэтов, тем самым дистанцируясь от маринистской практики. С другой — он часто интерпретирует его фигуры в сугубо барочном интеллектуалистском духе, видя в них, по выражению Ф. Кроче, искусные соединения терминов, а не непосредственное выражение чувства. В том случае, если между терминами имеется хорошее соответствие, метафора заслуживает похвалы; но если целостная картина не складывается, то это, в его понимании, является поэтическим промахом, подобным экстравагантным образам экстремального маринизма. Таким образом, естественные фигуральные выражения трактуются как концепты. Например, в одном из сонетов смерть Лауры описывается как падение солнца с небес («E 'l sol cadde dal cielo»); но, трактованное как концепт, это выражение оказывается неудачным: Лаура после смерти была взята на небо, поэтому странно было бы сравнивать ее смерть с падением. «Возможно было бы лучшей гиперболой сказать, что к небесному светилу присоединилось еще одно (Erga forse migliore iperbole il dire che s'era aggiunto un altro sole al cielo)» (Р. 458).

Комментарий Тассони вызвал дискуссию в литературных кругах; его главным оппонентом стал падуанец Джозеффо дельи Ароматари, полемика с которым имела результатом несколько полемических сочинений, написанных обоими участниками в 1611–1613 гг. В ходе дискуссии позиция Тассони не особо изменилась, приобрела лишь большую жесткость. Десятая книга его «Разрозненных мыслей» (1620) также почти полностью посвящена литературным и около-литературным предметам. В ней Тассони вновь подвергает критике литературный и поэтологический канон, на этот раз в лице не только Аристотеля, но в первую очередь Гомера, превосходящая тем самым будущую общеевропейскую дискуссию о древних и новых.

Вторая важная дискуссия XVII века разгорелась вокруг «Адониса» — мифологической поэмы Марино. Ее первым и главным обвинителем стал Томмазо Стильяни, сначала довольно близкий к маринистским кругам, но потом занявший консервативную позицию. Это во многом определило направление его критики, суть которой составило стремление вернуться к твердым стандартам и правилам аристотелизма и петраркизма. В своем полемическом сочинении «Об очах» (1627) Стильяни критикует «Адонис» в первую очередь за отсутствие единства, которое, согласно Аристотелю, является условием высокого достоинства произведения. «Адонис» — «поэма, состоящая из мадригалов», в которой поиск разнообразия (*varietas*) не может скрыть исходной тематической и лингвистической бедности. Стильяни пародирует маринистские метафоры, используя карикатурные экстравагантные образы, которые якобы должны были понравиться Марино. В этом нашел свое выражение вопрос, который будет волновать многих после-

дующих теоретиков: все ли экстравагантные образы допустимы, или же существует разница между приемлемыми и дурными остротами (*arguzie*). Стильяни выводит дискуссию на уровень более высокий, чем простое обсуждение плохого поэтического сочинения, указывая на причины появления экстремального концептизма, которые он видит в распространении книгопечатания и в погоне за все большим и большим техническим совершенством.

Защитниками «Адониса» стали несколько поэтов нового направления — Сципион Эррико, Анджелико Апрозио и наиболее известный из них Джироламо АЛЕАНДРО. В своей «*Защите Адониса...*» (1629) он сразу выдвигает в качестве основного критерия оценки произведения успех у публики, а не совершенство текста. Пусть даже «Адонис» несовершенен, но он и со всеми своими недостатками нравится и будет нравится людям («*basterebbe al Marino che non meno senza cotal perfezione piaccia e sia per piacere sempre il suo poema*»). Вымыслы Марино, на его взгляд, могут быть неправдоподобными, лишь бы они опьяняли и улаждали читателя, и тогда он просто не сочтет их невозможными («*addolciscono e quasi inebriano talmente il lettore che non può apprendere quella cosa per impossibile*»). Источником удовольствия становится не вымысел как соотносимое с истинной явлением, а иллюзионизм словесной игры, имеющий суггестивное воздействие на читателя. Таким образом, защита свободы формирования метафор у АЛЕАНДРО имплицитно вступает в противоречие со свойственным барокко стремлением к интеллектуальному контролю за поэтической образностью и установлением связей между реальностью и фантазией.

Умеренную позицию, принимающую требования нового вкуса и в то же время отвергающую эксцессы маринизма, занял Никола Виллани. Вслед за АЛЕАНДРО он ставит вопрос об «Адонисе» в более широкий литературно-критический контекст, помещая, например, в «*Размышления мессира Фаджиано о второй части Очков кавалера Стильяни*» (1613) очерки о крупнейших итальянских поэтах, призванные показать, что совершенство, присущее классикам, на современном этапе еще не достигнуто. Но в то же время он считает, что безусловное следование классическим образцам непродуктивно, нельзя также запретить поэтам использование слов, не входящих в круг лексики, очерченный Бембо, — напротив, отход от него является достоинством.

Виллани исповедует веру в тотальный интеллектуальный контроль за способами словесного выражения, и большинство его критических замечаний сводится к упрекам в неправдоподобии той или иной метафоры, в неясности выражения, в отсутствии четкой структуры у нарративных отрывков. Вместе с тем он начинает поиск элементов, связывающих метафору и чувство, метафору и живую образность. Его волнует вопрос о том, можно ли признавать превосходство метафорического стиля над остальными, не сводя при этом поэзию к чистому орнаментализму. Виллани считает, что метафоры вводятся для придания выражению убедительности (*evidenza del favellare*), а не для украшения. Их правдоподобие — это путь к сердцам людей, благодаря чему метафорическая поэзия не только улаждает, но и трогает, а через это и поучает читателя.

Виллани, критикуя классическую итальянскую литературу, высоко ставит поэзию древних греков и отмечает особую этико-воспитательную и религиозную роль, которую она играла в античности. Стремление к легкому и поверхностному успеху у публики он осуждает. Его одобрение заслуживает такая поэтическая новизна, которая связана не с совершенствованием поэтических тех-

ник, но со стремлением к более высокой по духу поэзии, в большей степени трогающей сердца слушателей и дающей им лучшие уроки. Критика петраркистской концепции любви основана у Виллани на понимании генетической связи между общим эротическим направлением итальянской поэтической традиции и современным гиперсенсуализмом и натурализмом любовной лирики барокко. В то же время ему чуждо и представление о допустимости использования любовной темы только в декоративных целях, ради создания фигуративного выражения. Так делла Каза критикуется им за то, что «не был, а хотел казаться влюбленным (*non era ma voleva parere innamorato*)» и любовные образы «шли у него не из сердца, а из пера (*gli uscivan dalla penna e non dal cuore*)».

Маринизм не мог не вызвать сопротивления у сторонников тезиса о необходимости поверять поэзию моралью, что выразилось в полемике вокруг оппозиции польза/удовольствие как целей поэзии. Наслаждение в эпоху барокко часто приобретало такие формы, за которые в свое время представители схоластической философии стремились изгнать поэзию из жизни добродетельного христианина или, по крайней мере, из образовательного процесса. ФАМИАНО СТРАДА в *«Академических лекциях»* (1617) расценивает современную поэтическую школу как свидетельство деградации поэзии, проявляющейся в исчезновении моральных принципов. Поэт, создающий свое произведение вне этических норм, — это прежде всего плохой творец (*malus artifex*), поскольку в его произведении отсутствуют существенные характеристики искусства (*in ipsa artis suae natura*) (Lib. 1. Prol. 3. P. 68).

Утверждение о двойной цели поэзии неверно, на самом деле цель одна — моральное совершенствование для достижения счастья членом общества (*civium felicitas*). Единственная допустимая разновидность удовольствия (*voluptas*) состоит в человеческом благе (*bonum hominis*). Другой его вид, который «посредством бесстыдных метров влечет к себе души юных (*numeris libere lascivientibus animos adolescentium pelliciat*)», — это наслаждение не для людей, а для животных («*non tam hominis quam beluae voluptatem*»). Художественная техника — это всего лишь средство: как отравитель, умея обращаться с ядовитыми субстанциями, не становится от этого медиком, так и те поэты, которые портят нравы аудитории, не настоящие поэты, какими бы виртуозными версификаторами они ни были.

В сочинении Страды воскрешается популярный в Средние века и эпоху гуманизма тезис о существовании кардинальных различий между собственно поэтами и авторами мимов (*ludiones*): и те и другие используют подражание, но достойны называться так только те, которые «приводят ум к честным нравам и общественному благу (*ad morum honestatem civiumque bonum aliqua ratione conducat*)». В основе поэтического творчества лежит Божественное вдохновение («*grascipius Dei afflatu*»), а псевдо-поэты потеряли связь с Божественным началом. Тем не менее, «моралистический антимаринизм начала XVII в. не представляет собой возвращения к ренессансным ценностям: святость поэзии, смысл которой был утерян по вине грязных (*“lutulenti”*) современных поэтов, теперь понимается как святость моральной проповеди. Страда не предлагает новых поэтических ценностей, он всего лишь требует сочетать поэтическое подражание (такое же, как у поэтов-*“ludiones”*) с выполнением этических задач» (*Croce: 1959. P. 552-553*).

К середине века новое понимание литературы стало неотъемлемой частью поэтологической традиции, и вместе с тем многие из новаторских подходов к поэзии нашли более

мягкие формы. Постепенно осознается потребность в кодификации новых методов в рамках новой «поэтики». Первым на этот путь вступил МАТТЕО ПЕРЕГРИНИ — автор трактатов *«Об остроумных речениях...»* (1639) и *«Источники остроумия, сведенные к искусству»* (1650), в которых он пытается создать прескриптивную теорию остроумных выражений (*acutezze*). Сравнивая остроумный (*acuto*) и образный стиль с естественным, он отдает предпочтение первому и в то же время проводит различия между сдержанным красноречием (*eloquenza contegnosa*) и таким, которое является результатом «дутой фантазии» (*pompa di ingegno*) и сводит поэзию к буффонаде (*mera nobile buffoneria*).

Но поэт не может ограничить себя целью позабавить окружающих, подобно комедианту или циркачу, или удивить читателей своей фантазией (*farsi ammirare per bell'ingegno*), — это легкомысленно и попахивает тщеславием (*odora di millanteria*). Таким образом, Перегрини ставит под сомнение один из основных постулатов маринистской теории — о том, что достоинства произведения определяются его успехом у публики. Перегрини пишет о том, что любители экстремальных метафор представляют собой лишь один из сегментов потенциальной аудитории: народ предпочитает более простые формы, хорошо образованных людей отталкивает экстравагантная образность, и ценят ее лишь поверхностно образованные и лишённые истинного поэтического чувства слои, способные отозваться лишь на яркую и виртуозную риторику. Поэтому современный стиль является проходящей модой, не отвечающей истинным потребностям времени.

Все это не означает, однако, что от остроумия следует отказаться; однако следует соблюдать предосторожности, чтобы не допускать в нем погрешностей против вкуса. Существуют практические советы, как сделать использование острот сбалансированным: их число следует соотносить с жанром (чем он выше, тем острее их следует применять, — и, напротив, в сонете, например, их количество можно увеличить), следует сторониться искусственных приемов и явных выдумок. Достойные остроты создают эффект легкости (*alcun effetto rilevante*), использующая их речь превосходит естественный стиль не только потому, что доставляет большее удовольствие или кажется более изобретательной, но и потому, что такие остроты поучают и трогают душу читателя, способствуют тому, чтобы сила речения легче проникала в сознание и сильнее в него впечатывалась («*la forza del detto più facilmente penetri e più gagliardamente s'imprima*»). Легко заметить, что здесь в совершенно новом контексте возникает старая, восходящая к Августину и Квинтилиану, а затем переработанная гуманистами, идея, что образное «покрывало» поэтических истин, вызывая у читателя удивление, способствует его более внимательному отношению к высказанным подобным образом мыслям.

СФОРЦА ПАЛЛАВИЧИНО — автор двух работ, в которых рассматриваются проблемы литературной теории: *«Трактата о стиле и диалоге»* (первая редакция под названием «Размышления об искусстве стиля и диалога» была написана в 1646 и переработана в трактат в 1662 г.), и трактата *«О благе»* (1644). К моменту создания его сочинений споры о Марино успели утихнуть и стали преобладать спокойные размышления о теории литературы, а не дискуссии о ее практике.

В сочинении «О благе» поэтика понимается Паллавичино в философском, а не прескриптивном ключе. Исходной посылкой для него служит постулат о том, что поэзия должна удивлять, а в центре ее находиться «великолепные, новые, чудесные и роскошные (*sontuose*,

nuove, mirabili, splendide») образы. Их функция — не в том, чтобы расцветить и сделать приятным поэтическое содержание; напротив — они составляют фундамент поэзии. Метафоры, сравнения, олицетворения, эпитеты являются когнитивными инструментами, специфическими для поэзии, которая представляет собой дологическое знание (la prima apprensione), отличное от суждения и доказательства. Критерием истинности в этом случае служит живость образов и их изобразительная сила, и поэзия нуждается в правдоподобии для усиления эмоциональной убедительности высказывания. «Поэзия ищет сходства с правдой только для того, чтобы живое усваивалось вымышленное (la poesia cerca la somiglianza da vero se non per far apprendere più vivamente il finto)»; отклонения от правды не только не противоречат, но и необходимы поэтическому замыслу («le predette dissomiglianze dal vero non pur non sono opposte, ma necessarie all'intento della poesia») («О блажен». Lib. 3, pt. 2, capo 51). Более того, правдоподобие не связано с эмоциональными реакциями на реальные объекты. Паллавичино выделяет две разновидности впечатлений: одни вызываются страхом перед объектами, которые мы оцениваем как реальные, или стремлением к таковым; другие, затрагивающие только нижние слои души, имеют своей причиной некий образ, который, однако, не существует вне воображения и не оценивается разумом. Поэзия может вызывать второй тип реакций, при этом образы не обязательно должны быть правдоподобными — напротив, они вполне могут восприниматься как откровенно ирреальные. Это похоже на то, как люди боятся темноты или мертвецов, хотя прекрасно знают, что они не представляют опасности.

Пробуждаемые поэзией эмоции преходящи и не имеют внешних целей. В этом заключается основное различие между поэтом и оратором, который стремится, чтобы у его речей были практические результаты (например, судебное решение), и поэтому должен поддерживать «пыл вызванной его речью страсти», пока не добьется своей цели. Он должен вызывать доверие, и поэтому, возбуждая у слушателей аффекты, он обращается не только к образам, но и к рациональным способностям человека. У поэта нет такой задачи, он находится как бы в серой зоне между правдой и ложью. Его рассказы не являются ни правдивыми, ни ложными; собственно, вопрос об их истинности не поднимается, они — чистые восприятия, не истинные и не ложные («pure apprensioni siccome di verità non sono adornate, così di falsità sono esenti») (Lib. 3, pt. 2, capo 52). Таким образом дается новое осмысление гедонистических целей поэзии. Посредством изысканной техники поэт не ищет одобрения знатоков поэзии, а удовлетворяет одну из человеческих духовных потребностей, которая не связана с убеждением или поиском истины. Vivezze маринистской техники уступают место живости (vivacità) экспрессивной стороны поэзии.

В трактате о стиле общая концепция Паллавичино несколько изменяется: теперь автор хочет рассмотреть другую задачу поэзии (ufficio della Poesia) — более возвышенную и полезную (più esimio e più fruttuoso), которая, впрочем, не исключает первой. Она заключается в том, чтобы «просветить наш ум в благородном упражнении суждения и таким образом стать кормилицей философии, принося ей сладостное молоко (illuminar la nostra mente nell'esercizio nobilissimo del giudicare e così divenir nutrice della filosofia, porgendole un dolce latte)» («Трактат о стиле...», 1662. P. 226). Таким образом, поэзия снова связывается, хотя и косвенным образом, с принесением пользы, которая заключается в «просвещении» ума, будучи при этом результатом, а не

прямой целью поэтического творчества. В трактате автор снова возвращается к вопросу о правде и правдоподобии, на этот раз высоко ставя те тайные ухищрения, благодаря которым выдумки кажутся правдой. Но достоинством здесь является умеренность: скрытые иллюзии (inganni ascosi) противопоставляются явным и бросающимся в глаза техническим приемам концептизма.

Название трактата ЭММАНУЭЛЕ ТЕЗАУРО «Подзорная труба Аристотеля» (1654), по словам Э. Раймонди, «приобретает силу эмблемы и утверждает идею литературы, в которой мир и история рассматриваются как коллекция формул, как музей драгоценных предметов и удивительных аналогий, сундук с чудесами, открытый для исследования и оптических преобразований силой художественной фантазии» (Raimondi. 1960).

Тезауро, разделяя стремление умеренных теоретиков к урегулированию концептизма, к созданию его поэтики как системы правил, тем не менее не склонен осуждать экстремальные особенности нового стиля. Остроумие для него — «великая мать каждого искусного концепта, чистейший свет красноречия и поэтического ведения речи, живой дух мертвых страниц, приятнейшая приправа к светской беседе, величайшее усилие интеллекта (gran madre d'ogni ingegnoso concetto, chiarissimo lume dell'oratoria e poetica elocuzione, spirito vitale delle morte pagine, piacevolissimo condimento dell'civil conversazione, ultimo sforzo dell'intelletto)» (P. 19). Его главное достоинство заключается не в том, что оно доставляет непосредственное удовольствие, но в том, что оно придает человеку почти божественные силы. «Оно разграничивает речь остроумных людей (uomini ingegnosi) от речи плебеев (Plebei) подобно тому, как отличает речь ангелов от речи людей (il parlar degli angeli da quel degli uomini). Оно творит чудеса: немые вещи говорят, неодушевленные живут, мертвые воскресают, надгробия, мрамор, статуи по велению этой волшебницы, заклинающей души, получают дар голоса, душу, движение и ведут беседы с людьми. В общем, только тот и мертв, кого не может оживить остроумие (ma per miracolo di lei, le cose mutole parlano, le insensate vivono, le morte risorgono, le tombe, i marmi, le statue da questa incantatrice degli animi ricevendo voce, spirito, movimento, cogli uomini ingegnosi ingegnosamente discorrono. Insomma tanto solamente è morto quanto dall'argutezza non è avvivato)» (P. 19).

Сам Господь изъяснялся с людьми и ангелами, сообщая высочайшие свои истины посредством острот и символов («motteggiando agli uomini e agli angeli, con vari motti e simboli figurati, gli altissimi suoi concetti») (P. 24). Она сочетает в себе приятное и полезное, дополняя горькую истину сладостными приправами концептов («acciocché la verità per se amara co'l vario condimento di concettosi pensieri si raddolcisca») (P. 24). Кроме того, она делает недоступными пониманию грубой и дерзкой толпы (l'ottusa e temeraria turba) божественные концепты (divini concetti), открывая их только «блаженным и пронизательным умам, сведущим в небесных загадках и умеющих из-под корки буквального смысла извлечь скрытые под ней тайны (ma solo i più felici e acuti ingegni, consapevoli de' celesti segreti, ci sappiano dalla buccia della lettera snocciolare i misteri ascosi)» (P. 24). Она божественна не только потому, что ей пользовался Господь, но и потому что она имеет силу, сходную с божественным творческим началом («si come Dio di quel che non è produce quel che è, così l'ingegno di un non ente fa ente») (P. 32).

В этих тезисах легко узнать традиционную аргументацию, использовавшуюся когда-то «защитниками поэзии», но у Тезауро место поэзии заняло остроумие. Вместе с тем,

здесь очевидно проявление нового понимания мира, характерного для барокко, рассматривавшего весь универсум как знак и риторическую фигуру. Важным аспектом теории Тезауро является борьба против стремления метафизики растворить язык в истине неоплатонической Идеи, для выражения которой он и существует. Отсюда — внимание к внешнему аспекту лингвистической деятельности, понимаемому как речь и фигура.

Ключевым понятием эстетики Тезауро является *ingegno* — чудесная способность интеллекта (*meravigliosa forza d'intelletto*), сочетающая в себе прозорливость (*perspicacia*), которая проникает в самые дальние и малые аспекты любого предмета (*penetra le più lontane e minute circostanze d'ogni soggetto*), и многосторонность (*versabilità*), которая моментально сопоставляет все эти аспекты между собой и предметом, связывает и разделяет, увеличивает и уменьшает, выводит одно из другого (Р. 32). *Ingegno* функционирует во многом аналогично разуму в его высших проявлениях, но не отождествляется с ним. Одной из целей Тезауро является поиск для метафоры более высокого положения в человеческих когнитивных процессах, чем уровень непосредственного восприятия (*prima apprensione*).

Тезауро выделяет три рода фигуральной речи. Первый — гармонический, отражающий низшую из человеческих способностей (*facoltà*), прельщает слух гармоничной мягкостью периода («*lusinga infatti il senso dell'udito con l'armonica soavità del periodo*»); второй — патетический — волнует чувства силой живых форм («*con l'energia delle forme vivaci*»); третий направлен на услаждение интеллекта изобретательными смыслами («*compiacer l'intelletto con la significazione ingenuosa*») (Р. 46). Именно последний составляет истинный центр поэзии. Таким образом, наиболее характерный для поэзии элемент принадлежит к наиболее благородной сфере человеческого духа — интеллекту, а не к низшей способности (*prima apprensione*). Этот третий и высший род фигуральной речи, будучи интеллектуальным проявлением, тем не менее, выполняет иные задачи по сравнению с логикой. Риторическая *l'entimema urbano*, свойственная метафорам, не доказывает истину, но веселит душу слушателя своей светскостью (*urbanitas*), поскольку направлена на невинный обман (*fallacia*), который без злого умысла в шутку подражает правде (*senza dolo malo scherzosamente imita la verità*) (Р. 101).

Метафора должна быть обманом, сквозь покрывало которого просвечивает правда. Из того, что говорится, мы понимаем то, о чем умалчивается, — в этом быстром проникновении в суть и заключается действие метафоры («*il vero vi traspaia come per un velo, acciocché da quel che si dice velocemente tu intenda quel che si tace; e in quello imparamento veloce e posta la vera essenza della metafora*») (Р. 101).

Метафора может что-либо обозначать, но также сближать различные аспекты реальности, передавать тонкие скрытые смыслы. Она рождается из восприятия реальности («*dar un'occhiata a tutte le azioni della natura e delle arti*») и поиска поучительных символов (*applicare riflessivamente tutte le cose a qualche sentimento morale*). Метафора должна не только указать на аналогию, но также и сплавить различные аспекты реальности в едином слове, в образе, который, как «меняющее перспективу смотровое отверстие (*un istraforo di prospettiva*)» [возможно, Тезауро имеет здесь в виду камеру-обскуру], «позволяет увидеть много предметов, один в другом (*fa travedere molti obietti l'un dentro l'altro*)» (Р. 89). Сила и энергия удачной метафоры таковы, что она зримо изображает человека одним-двумя словами («*ti*

pongon sotto gli occhi una persona dipinata in un vocabolo o due») (Р. 79). Метафора тем сильнее, чем менее очевидна связь сближаемых ею понятий.

Удовольствие, основанное на осознании механизма, лежащего в основе концепта, составляет суть удивления (*meraviglia*) — более сложной концепции, чем «опьянение» Аландри или непосредственная реакция («поднять брови» — «*inarcar le ciglia*») у классицистов. Этот эффект имеет интеллектуальные и эстетические оттенки, он сходен с «мирной и безмятежной радостью узнавания, которую мы испытываем, увидев дорогого нам друга, или красивое лицо, или прекрасную картину, или приятный пейзаж, или же удивительную и внезапную перемену обстоятельств (*placido e sereno come quando veggiamo un caro amico o un bellissimo volto o una perfetta pittura o un'amena prospettiva o un mirabile e improvviso cangiamento di scena*)». Цель использования *ingegno* состоит не в том, чтобы продемонстрировать собственные способности, но чтобы вызвать это изысканное наслаждение. Острота становится моральной ценностью, которая ставит удовольствие на службу людям, безгрешной радостью возрождая душу, уставшую от серьезных занятий («*un'onesta letizia che restaura l'animo lasso delle serie occupazioni*»). Поэтому и различие хороших и дурных острот относится к области этики (не следует остротой обижать других или использовать остроумие для заработка).

В трактате Тезауро происходит расширение взгляда на концептизм и метафору, как справедливо указывает Ф. Кроче. Остроумие «все более и более занимает место поэзии, и если оно и деформирует в определенном смысле общее представление сечентистов о прекрасном, то в то же время приобретает и более сложный смысл: становится творческим началом, выполняет моральную функцию, цивилизаторские задачи (хотя и в не слишком серьезном смысле — как способ придания приятности светской беседе, которая делает людей менее дикими)» (*Croce:1967. P. 505*).

Тезауро — сторонник осознанного лингвистического и стилистического выбора — находит у Марино черту, прямо противоположную тем характеристикам, которые давались поэту в начале века. Если тогда его превозносили за способность нарушать правила и свободно следовать своей прихотливой фантазии, то Тезауро убежден, что тот «не написал ни единого словечка, ни одного параграфа, относительно которого не отдавал бы себе самого ясного отчета (*mai non iscriveva una paroluzza, un articolo che non ne avesse reso alta ragione*)».

Конец XVII века — XVIII век.

Ф. МЕННИНИ, Дж. М. КРЕШИМБЕНИ, Дж. В. ГРАВИНА, Б. МЕНЦИНИ, Т. ЧЕВА, Л. МУРАТОРИ, Дж. Дж. ОРСИ, Дж. ВИКО, П. Дж. МАРТЕЛЛО, Ш. МАФФЕИ, К. ГОЛЬДОНИ, К. ГОЦЦИ, П. МЕТАСТАЗИО, Ч. БЕККАРИА, П. и А. ВЕРРИ, С. БЕТТИНЕЛЛИ, Г. ГОЦЦИ, Дж. БАРЕТТИ

Конец XVII в. не дал серьезных работ о поэтической теории. Некоторого внимания заслуживает «*Портрет сонета и канцоны*» (1677) ФЕДЕРИКО МЕННИНИ, в котором дается исторический очерк развития поэзии. Кульминацией ее развития, по мнению автора, явилось творчество Марино в жанре сонета и Кьябреры — в области канцоны. В теоретическом плане Менинини отрицает аффектированное красноречие в пользу ясности выражения: «Нужно использовать такие слова, которые несут в себе больше смысла и подобают вещам (*che più esprimono e son proprie*), которые пробуждают чувства (*mouvono gli affetti*); если же впечатление основано на напыщенном слого, перифра-

зах, которые слишком долго подбирали, слишком избыточных метафорах и множестве эпитетов, на неумеренно используемых архаизмах («dalla gonfiezza del dire, dalle perifrasi troppo da lungi ricercate, dalle metafore troppo frequenti, dagli adiettivi moltiplicati, dalle voci antiche usate senza parcità») (Р. 26), его воздействие будет сугубо поверхностным. В работе Менинни восхищение поэтическим творчеством маринистов уживается с требованием умеренности, отсюда от крайностей.

Теоретико-литературные исследования в Италии начала XVIII в. выражали реакцию, во-первых, на специфические черты сечентизма, как стали называть литературные вкусы предшествующей эпохи в их экстремальном варианте, а во-вторых — на принятие итальянской поэтической традиции со стороны французских теоретиков классицизма.

Весьма важным в истории поэтики явлением стало основание в Риме в 1690 г. Академии Аркадии несколькими литераторами, среди которых первые роли играли Джан Марио Крешимбени и Джан Винченцо Гравина. Непосредственно целью академии была провозглашена борьба против «дурного вкуса», воплощением которого для ее членов стал маринизм и сечентизм в целом.

Аркадия не возникла на пустом месте: ее созданию предшествовало усиление в конце XVII в. противостояния господствующему стилю с позиций «хорошего вкуса», который ассоциировался со способностью критического суждения на основе рациональных критериев. Эпистолярное наследие ученого и поэта Франческо Реди заполнено советами, похвалами и критическими замечаниями в адрес других литераторов. Основными ценностями для него являются ясность и правдивость, противопоставленные стилистической избыточности и фальши поэзии эпохи барокко. Следует соблюдать во всем меру: избегать концептов и излишних метафор, не впадая при этом в сухость и бесстрастность; поэзия должна демонстрировать легкость и непринужденность и вместе с тем последовательность и внутреннюю связность.

БЕНЕДЕТТО МЕНЦИНИ в трактате «*О поэтическом искусстве*» (1688) осуждает стиль барокко и предлагает новый подход к поэзии, в рамках которого она тесно связана с культурой, общей эрудицией и этикой. Хороший вкус для него — результат сочетания природного призвания и эстетического воспитания. Идеальный поэт — своего рода мудрец (savio), совмещающий в себе ум и благоразумие. Поэзия рождается из искренней любви к прекрасным и благим предметам, к окружающему миру, из удовольствия от наблюдения за природными явлениями — например, сменой времен года. Сонет является наилучшей формой поэзии — скромной и элегантной одновременно, поскольку не позволяет впасть в фантазийное забвение и дает поэту возможность проявить чувство меры и совершенство стиля.

Джованни Чичинелли, герцог Гротталье в «Критике современной поэзии» («*Censura del poetar moderno*») (1677) предлагает новую трактовку поэтического искусства, основанную на возвращении к классикам, на естественном владении языком и глубоко чувстве, которое переводится в соответствующие ему формы — не орнаментальные, рассеивающие внимание читателя, а бесыскусные, понятные и правдоподобные. ТОММАЗО ЧЕВА в трактате «*Воспоминания о достоинствах графа Франческо де Лемене с некоторыми размышлениями о его стихах*» (1706) указывает, что прекрасное «не производит много шума и не составляет напоказ свою роскошь, угнетая глаз того, кто на него смотрит (che non è strepitosa né si mostra con fasto soperchiando l'occhio di chi la mira)» (Р. 156). Поэзия очаровывает читателя, оставляя у него

глубокое сладостное послевкусие — подобно «гармонической лютне, которая еще долго звучит сама по себе, без прикосновений к ней, воспроизводя чуть слышно уже исполненные канцоны (a guisa di un liuto armonioso che segue per lungo tempo a risonare da sé medesimo senz'esser tocco, rifacendo sotto voce l'aria e le canzoni già fatte)» (Ibid.). Поэзия — это мечта в присутствии разума («un sogno fatto in presenza della ragione») (Ibid.).

В этой же перспективе возможно рассматривать эстетические и критические концепции Лодовико МУРАТОРИ — историка, архивиста, эстетика, стремившегося к реформе современной ему литературной практики с позиций, отражающих его гражданские и религиозные идеалы. Муратори был автором нескольких литературоведческих работ, среди которых наиболее известны сочинения «*О преосходной итальянской поэзии*» (1706) и «*Размышления о хорошем вкусе в науках и искусствах*» (1708-1713).

Его взгляды основаны на требовании от поэта серьезных мыслей (sodi pensieri), скромности в содержании, которое черпается в религиозном благочестии и моральной философии. Он должен руководствоваться наблюдением природы и подражанием лучшим из древних авторов, проявлять фантазию, но чуждаться поверхностного блеска в стиле. Концепция хорошего вкуса вписана у Муратори в широкий этико-философский контекст веры в разумное начало и в связь между разумом и природой. Критик должен быть способен прозреть в поэзии под внешней красотой и историческими и национальными формами универсальное начало, составляющее ее душу.

В осмыслении исторического пути итальянской поэзии Муратори становится в оппозицию маринизму и французской классицистической критике в своем восхвалении Петrarки, Тассо и других авторов, в опоре на которых он стремится наметить для новой поэзии выход из той «пропасти», куда она погрузилась в XVII в. В то же время он не отказывается от собственно критической задачи внимательного и беспристрастного анализа классических авторов. Для достижения своих целей критик должен выйти за границы, поставленные ему предшественниками; следует отдавать себе ясный отчет в основаниях собственных критических выборов и суждений. Поэтика не должна полностью основываться на каких-либо классических моделях или уделять слишком много внимания мелочам. Необходимо выявлять «главные принципы, фундаментальные причины и внутреннюю красоту искусства поэзии (primi principii, le ragioni fondamentali e il bello interno dell'arte poetica)», поскольку именно на них основывается вся полнота хорошего вкуса (la pienezza di quel buon gusto) (Изд. 1821. Р. 11), без которой невозможно ни стать хорошим поэтом, ни выносить правильные суждения о поэзии.

Как отмечал В. Бинни, концепция Муратори отличается взвешенностью и стремлением к компромиссу между разнонаправленными тенденциями: между фантазией и контролем разума и вкусового суждения; между морализмом и приматом содержательного начала, с одной стороны, и способностью поэзии приносить удовольствие и вниманием к ее формальным аспектам, с другой. Поэзия в понимании Муратори — дочь и служанка моральной философии (figliuola e ministra dell' morale filosofia) (Р. 60), но в то же время она не является одной лишь моральной философией, только приукрашенной и одетой в красивый наряд. Будучи искусством подражания и композиции (arte imitatrice e componitrice di poemi) (Р. 63), она имеет своей целью — удовольствие, а будучи искусством, подчиненным моральной философии, — пользу. И оба эти аспекта в равной степени необходимы: тот, кто отказывается от одного из них, не может быть хорошим поэтом. Первая цель является

первичной и непосредственной, вторая — вторичной и опосредованной. В отличие от истории и красноречия, в поэзии фантазия рисует (*dipingere*) правду с помощью естественных и искусственных образов (Р. 99).

Поэтическое правдоподобие основывается на субъективных чувствах поэта (*affetti dei poeti*); эти чувства придают правдоподобие и тем моментам, которые холодному разуму не показались бы таковыми. Отсюда — необходимость изобретательного (*ingegnoso*) поэтического языка, который бы смог вызывать удивление у читателя; однако это не означает приемлемости остроумия, основанного на откровенной лжи или на излишествах в употреблении («*immagini ingegnosi*»), не оправданных какими-либо чувствами. Поэзия, таким образом, отличается от прозы, которая требует естественного и повседневного языка и должна избегать излишней сухости, но в то же время не впадать в аффектацию. Точно такую же меру следует выдерживать и в отношении к опыту предшественников: не следуя классическим образцам в частности, не стоит, подобно маринистам, гнаться и за современностью звучания, лишенного связей с классическим наследием.

МАРКИЗ ДЖАН ДЖОЗЕФФО ОРСИ известен по большей части своим ответом на уничижительную оценку итальянской поэзии в трактате «Манера правильно размышлять об умственных сочинениях» («*Manière de bien penser dans les ouvrages de l'esprit*») (1687) французского критика Доменика БУУРА. Буур доказывал превосходство французских поэтов как подражателей древним авторам над итальянцами, предававшим греху сечентизма и маринизма, виновными в распространении дурного вкуса по Европе (*Рейзов. 1966. С. 78*). Буур считал, что концептизм и прочие эксцессы XVII в. соответствуют специфике итальянской поэзии в целом и что их проявления можно найти еще у Петрарки и особенно у Тассо, а восходят они к некоторым из римских поэтов (Лукану в частности). В своих «Рассуждениях о знаменитом французском сочинении, озаглавленном “Манера правильно размышлять”» («*Considerazioni sopra un famoso libro franzese intitolato “La manière de bien penser”*») (1703) маркиз Орси отмежевывается от маринизма, но вместе с тем защищает национальный поэтический канон, который считает образцом для молодых поэтов, придерживающихся «хорошего вкуса». Он стремится выработать правила умеренной поэзии, прибегающей к образности и фантазии, но в меру, и вместе с тем не страдающей сухостью французского классицизма. В этой дискуссии принимали участие и другие авторы — как стоявшие примерно на тех же позициях, что и Орси (Манфредо, Сальвини, Муратори), так и отстаивавшие права фантазии, *figuro poetico* (Франческо Монтани) и достоинства «современной» поэзии, больше соответствующей своей эпохе, чем античные авторы (Джулио Чезаре Бечелли).

Таким образом, уже в конце XVII — начале XVIII вв. наметились основные тенденции по преодолению и критическому осмыслению поэтических принципов барокко; выявились концептуальные оппозиции (фантазия-разум, природа-искусство) и понятия (хороший вкус), которые лягут в основу поэтики Аркадии.

ДЖОВАН МАРИО КРЕШИМБЕНИ — один из создателей Аркадии — сочетал в себе теоретика поэзии и ее интерпретатора и историка. Его важнейшие работы — «История поэзии на итальянском языке» (1698) и «Комментарии к истории поэзии на итальянском языке» (1702-1711), «Красота поэзии на итальянском языке...» (1700). Эти, по большей части исторические, труды демонстрируют широчайшую эрудицию в том, что касается происхождения и изменения метрических форм и жанров, влияний и формальных традиций, жизни и творчества отдельных поэтов, и

одновременно выдают ограниченность взгляда (вне поля интересов Крешимбени остаются проза, большая часть нелирической поэзии: в частности, Данте интересен ему своими сонетами и канцонами).

История итальянской лирики мыслится как движение от провансальского влияния к Петрарке, в котором она обрела представителя, достойного соперничать с античными авторами, а затем как развитие петраркистской линии, претепевшей некоторый ущерб со стороны маринистов, но сохранившейся благодаря отдельным менее популярным авторам, а в творчестве Кьябреры соединившейся с красотою и способами выражения, присущими греческой поэзии.

В «Красоте поэзии на итальянском языке» Крешимбени дает разносторонний и снабженный обильными примерами обзор существующих жанров и форм. Вместе с тем наибольший интерес у него вызывают поэтические произведения, приспособленные для выражения не философских, героических или моральных, а идиллических и галантных мотивов, характерных для Аркадии. Он выявляет те качества лирики, к которым следует стремиться поэту: ясность, упорядоченность композиции и логичность изложения, регулярность рифмовки, чистоту языка, важность концептуальной композиции для сонета (*concorso delle idee*). Он подчеркивает самостоятельность и независимость итальянской традиции от античной поэзии и, рассматривая вопрос о желательности подражания древним, рекомендует Пиндара и Анакреона, а не ранних поэтов. *Prisci poetae* выражали в мифологических формах мистические истины, недоступные тогда людям в каком-либо ином виде. Теперь же, когда эти истины, благодаря распространению науки, могут быть объяснены средствами разума, следование примеру первых поэтов становится бессмысленным занятием, поскольку предполагает известную темноту выражений, неспособную принести удовольствие слушателю. Мифологические, полные скрытых истин фабулы противопоставляются образному, или, точнее, фигуративному, языку, изящным образом выражающему доступные для понимания понятия. Так, пожалуй, впервые способность поэзии выражать истину под покровом вымысла получает отчетливо отрицательную оценку не от моралиста, схоластика и монаха, а от поэта и теоретика поэзии.

Значительно более интересной фигурой был другой видный деятель Аркадии — Джан Винченцо ГРАВИНА, перу которого принадлежат трактаты «О сущности поэзии» (1708), «О трагедии» (1715) и др. Гравина был убежден в рациональной основе поэтического творчества. Он занимал позицию критика-философа, принципиально отличную от точки зрения Крешимбени, сосредоточенного на стилистических и риторических вопросах. Поэзия — не рассуждение в стихах и не бесцельное стремление к звуковой и визуальной изобразительности: сущность поэзии — подражание Природе как отражению божественной идеи, т. е. выражение важнейших истин в их конкретной и очевидной форме, рожденной из живого опыта восприятия и чувства.

Поэзия, таким образом, сопоставляется в первую очередь с философией. «Фабула — это сущность вещей, преобразованная по человеческой мере; это — истина, переодетая в простые одежды, потому что поэт дарит тела концептам и, оживляя неодушевленное, облекая в тело дух, преобразует в видимые образы высочайшие размышления философии; и поэтому он — преобразователь и творец, получивший имя по своему ремеслу (*la favola è l'essere delle cose trasformato in genj umani ed è la verità travestita in sembianza popolare, perché il poeta dà corpo ai concetti, e con l'animar l'insensato, ed avvolger di corpo lo spirito, converte in immagini*

visibili le contemplazioni eccitate dalla filosofia: sicché egli è trasformatore e produttore, dal qual mestiero ottenne il suo nome» («О сущности поэзии». Lib. I, cap. 9).

Риторика и прескриптивная эстетика потеряли из виду принципиально важные основы поэзии, ее внутреннюю сущность. Но истинная ее сущность сохранилась в живой традиции, идущей от Гомера к Данте и Ариосто. Поэтому подражание Природе осуществляется наилучшим образом через не раболопное (non servile) подражание тем авторам, которые достигли в этом наибольшее совершенство, — в первую очередь древним грекам (творцам мифов, Гомеру, Гесиоду, трагикам) творчество которых лежит в основании нашей цивилизации. Итальянские поэты — наследники античной литературы — должны остаться верными этой традиции и воспринять ее сущностные уроки, что ни в коем случае не равно педантичному воспроизведению формы и содержания или переодеванию в античные одежды.

Традиционный топос истины, которая скрывается под одеждами вымысла, у Гравины сохраняется, однако приобретает новые смысловые оттенки, среди которых существенную роль играет противопоставление правдоподобия и правды. Правдоподобие — это соответствие изображения закону разума. Правда включает в себя эмпирически воспринимаемую действительность со всеми ее случайными и акцидентальными особенностями, не укладывающимися в рациональное представление о предмете. Поэтому задач художника становится в первую очередь отбор элементов реальности, соответствующих требованиям разума. Отсюда следует допустимость фантастического и чудесного в поэзии, поскольку они отражают видение мира у людей, не обладающих достаточными знаниями для принятия научного объяснения. Поэт выражает общие идеи в конкретной исторической или мифологической форме.

Среди древних авторов Гравина предпочитал Гомера (как поэта строгого в тематике и стиле в противоположность Вергилию, у которого слишком много места уделяется любви и утонченным материям) и греческих трагиков, в особенности Софокла, который был для него идеалом преобразования мудрости в поэзию посредством фантазии, а Пиндар и Анакреонт выражали для него древнегреческие представления о счастье. Что касается истории итальянской поэзии, то ориентация итальянских лириков на провансальских стала у Гравины объектом критики; упреков заслужило даже введение в обиход рифмы. Но Данте Гравина ставит на один уровень с Гомером, Боярдо он хвалит за изобретение новых сюжетов, а Триссино — за свободное подражание греческим трагедиям. В XVII в. маринизм повлиял даже на те поэтические направления, которые подражали Пиндару и Горацию, поэтому не только Марино, но и Тести и даже Кьябрера виновны в излишней дерзости и несдержанности. В то же время петраркистская линия представляется ему ограниченной, слишком абстрактной и неспособной нравиться всем одновременно (что является признаком великой поэзии). Таким образом, современная поэзия требует совершенно иных решений, ориентированных на классическую традицию.

Гравина отказывается от идеи прогресса в искусстве, характерной для теоретиков-сечентистов, поскольку воспринимает поэзию в первую очередь как носительницу истины, а не технику создания произведения. Здесь Гравина противопоставляет себя не только сечентизму, но и грамматизму и прескриптивизму нарождающегося умеренного и аккуратного классицизма, замыкающего поэзию в рамки системы жанров и псевдоаристотелевских правил.

Джамбаттиста Вико был современником аркадийцев, однако его система является совершенно оригинальной и по своему значению для мировой культуры превосходит все прочие достижения итальянского Сеттенто. Вико, конечно, не был теоретиком литературы или автором своей поэтики, но представления о поэзии являются неотъемлемой частью его общефилософской системы. Интерес Вико лежит в области выявления «идеальной вечной истории» человечества, реализующейся в конкретных национальных историях. Рассматривая переход человечества от дикости к цивилизации, он выделяет первую эпоху, для которой было характерно особое, дологическое поэтическое знание (sapienza poetica), включавшее в себя все когнитивные области — от метафизики и логики до географии и астрономии. В этом понятии воедино сплавлены представления о мифе и поэзии, которые Вико для своих целей не различает, тем самым во многом следуя представлениям XIII-XIV вв. В поэтическую эпоху преобладали такие человеческие качества, как чувство, фантазия, память, воображение (ingegno). Не будучи в состоянии еще выработать абстрактные категории, люди создавали фантастические универсалии, моделирующие множественность в частности. Это была эпоха создания языка, который не стал продуктом деятельности интеллекта, — напротив, первоначальные его фазы были афоническими и изобразительными. Речь поэтического века была основана на образности, в том числе метафоре, которая, таким образом, понималась не как интеллектуальная операция по сближению удаленных категорий, а как естественная и спонтанная форма познания мира в далекую эпоху. Переносные значения в языке предшествовали буквальным в историческом плане. Изучение языка и поэзии (т. е. мифологии) является первейшим средством познания отдаленного прошлого.

Надо отметить, что поэзия у Вико ассоциируется с веком первоначального невежества, детством человечества. Знаменитый отрывок из «Основания новой науки...» (1725), который можно воспринять как апологию поэтического детства человечества («Самый возвышенный труд поэзии — придавать вещам бесчувственным чувство и страсть. Таково свойство детей — брать в руки неодушевленные вещи и, забавляясь, разговаривать с ними, как будто они живые существа. Эта философско-филологическая аксиома утверждает, что люди детского мира были по природе возвышенными поэтами» — Lib. I, sec. II, pag. 37), на самом деле, по замечанию Э. Гарина (*Garin: 1957*), подчеркивает, что поэзия как когнитивная способность в рациональный век теряет свою роль и существует на правах некоторого «ребячества».

Первым из великих поэтов был Гомер, значение которого не в его мудрости и эрудиции, но в первобытной силе фантазии, в спонтанности и народности творчества (выражающего общие характеристики человека этого времени и места). Но все великолепные сравнения, образы и метафоры «Илиады» и «Одиссеи» идут от бедности концептуальной системы, категоризационной слепоты. Надо понимать, что гомеровские произведения толкуются Вико совершенно вне системы аллегорических интерпретаций, — они, напротив, свидетельствуют в мифологической форме о реальных фактах и имеют исторические смыслы (significati storici), позволяющие нам увидеть античную действительность. Самого Гомера, кстати, Вико считал не реальным человеком, но своего рода «carattere poetico» (поэтической фигурой), а его поэмы рассматривал как результат длительного развития способов выражения в народной поэзии (Lib. 3, sec. I, cap. 5, pag. 8).

С веками человеческого детства сравнивается и эпоха обновленного варварства — Средние века, богатые не толь-

ко поэтическими достижениями, но и силой человеческого воображения, которая лежит в основе всех изобретений. Данте, поэт Средневековья, современной эпохе деликатных фантазий кажется грубым и неуклюжим. Однако невозможно одновременно быть философом и поэтом, иметь детскую душу и рассуждать о морали и теологии, поэтому схоластическое и латинское начало в Данте составляют его ограниченность. Как отмечает П. Росси, это первое проявление будущего противопоставления «доктрины» и «поэзии» в Данте, которое станет столь характерным для романтиков (Rossi: 1968). Со временем Вико изменил свою точку зрения на Данте и во «Второй новой науке» поставил его в один ряд с Гомером, не изменив, впрочем, своего взгляда на противоположность поэзии и философии. Однако в данном случае параллель между Данте и Гомером является одной из реализаций теории возвратений (ricorsi), повторяющихся циклов в истории, когда на новом этапе воспроизводятся установления и явления предшествующих эпох.

Характерной особенностью поэтологической мысли XVIII в. было взаимодействие историко- и теоретико-литературных начал. Развитие поэзии оценивалось сквозь призму теоретических целей и концепций, но и сами эти цели и концепции зачастую прояснялись и даже оформлялись на историческом материале. Неудивительно, что жанр «истории литературы» получил особую популярность. В трактате «Идея истории литературной Италии» («Idea della storia dell'Italia letteraria») (1723) Джачинто Джимма одним из первых рассмотрел в историческом ключе не только поэтические, но и прозаические жанры. Широкой эрудицией и био-библиографической направленностью отличается работа Джусти Фонтанини «Об итальянском красноречии» («Della Eloquenza italiana») (1726). Франческо Саверио Квадрио стал автором большого труда «Об истории и основаниях любой поэзии» («Della storia e della ragione di ogni poesia») (1739-1752), в котором греческая, латинская и итальянская поэзия трактуются в рационалистическом и аристотелевском духе.

Трагедия стала жанром, который вызвал самые горячие дискуссии на тему не столько необходимости, сколько направления реформ. Театр как таковой уже не вызывал нареканий, хотя отдельные рецидивы еще наблюдались: так, доминиканец Даниелле Кончина осудил театр за аморальность в двух латинских трактатах, ответом на которые стал один из трактатов Шипионе Маффеи «О древнем и современном театре» («Dei teatri antichi e moderni») (1753), с демонстративным посвящением Римскому Папе. Но трагедия была одним из основных жанров французского классицизма и полигоном его теоретических разработок, а итальянские теоретики литературы эпохи Аркадии были, по выражению В. Бинни, связаны с французскими классицистами сложными отношениями odi et amo. Поэтому неудивительно, что аркадийцы и близкие к ним авторы существенное место в своих трудах отводили проблеме театральной реформы, стараясь связать современный театр с греческими образцами, с трагедией Чинквеченто и обсуждая проблему соблюдения аристотелевского единства и псевдоаристотелевские вопросы трех единств и допустимости персонажей различного социального положения, а также соотношения правды и правдоподобия.

Пьетро Каллепио в «Сравнении итальянской трагической поэзии с французской» («Paragone della poesia tragica d'Italia con quella di Francia») (1732) осудил педантское толкование Аристотеля французскими авторами и предложил новую концепцию трагедии, основанную на чудесном правдоподобном (mirabile verosimile) и использовании «средних персонажей», более близких к сущности человеческой нату-

ры в целом. Эти идеи базировались на общефилософском представлении о том, что эстетическое восприятие находится между чувственным и рациональным, совмещая в себе обе линии.

ПЬЕР ДЖАКОПО МАРТЕЛЛО был автором работы «Обманщик, диалог об античной и современной трагедии» («Impostore, dialogo sopra la tragedia antica e moderna») (1714), осуждающей как строгий аристотелизм, так и экстремальный классицизм. В диалоге рассказывается о том, как во время путешествия автор встретил на корабле горбуна-обманщика, выдающего себя за Аристотеля, и из разговоров с ним и составлена книга. Как следует из названия и фабулы диалога, осуждению подвергается не столько сам Аристотель, сколько его современные толкователи. Но Мартелло претит и сама идея подражания древним, поскольку за прошедшие столетия представления и вкусы людей весьма сильно изменились. В этом он, с одной стороны, сближается с теми теоретиками эпохи Чинквеченто, которые определяли достоинство произведения соответствием вкусам публики, но, с другой стороны, не абсолютизирует этот подход. По его мнению, критерием эстетической оценки должны быть разум и природа, которые, однако, понимаются не в платоническом духе (как у Гравины и Муратори), а в психологическом или эмпирическом плане.

Не существует «Идеи трагедии», конкретными актуализациями которой являются отдельные произведения, в той или иной степени соответствующие ей. Структура произведения должна определяться правдоподобием, рассматриваемым сквозь призму психологии восприятия: Мартелло выступает против передачи словами того, что не может быть показано на сцене.

В духе своего времени он требует соблюдения меры: недостатки конкретных произведений связаны с излишней напыщенностью, или лиризмом, или эпичностью. В выборе сюжетов не следует быть привязанным к античности, расширение тематики может пойти на пользу жанру (сам Мартелло стал автором трагедий из китайской и турецкой жизни). Язык трагедии должен быть одновременно вымысленным (finto) и естественным, но не прозаичным; вопросу о стихотворной и прозаической драме посвящен отдельный трактат — «О стихотворной речи в трагедии» («Del verso tragico») (1715). Мартелло сам был автором драматических произведений разных жанров, в которых он предложил свой размер, впоследствии названный martelliano — 14-сложники, составленные из двух settenari (размер с единственным obligatory ударением на шестом слоге), образующие двустихия с парной рифмовкой.

ГРАВИНА в трактате «О трагедии» (1715), в соответствии со своей общей эстетической концепцией, основывает теорию жанра на древнегреческих образцах, противопоставленных в первую очередь французским трагедиям, а во вторую — мелодраме. Важнейшим достоинством жанра является органичность фабулы, несущей в себе этические и гражданские уроки. Естественным резервуаром сюжетов становится античное наследие, сочетающее богатство фантазии с моральной строгостью; любовная интрига в трагедии неприлична. Гравина предложил в качестве трагического размера одиннадцатисложник с ударением на третьем слоге от конца, который, по его мнению, «впечатывается в душу читателя», а его звучание соответствует мысли («suon alle sentenzie convenevole») (Пролог. Изд. 1731. P. Vv).

ШИПИОНЕ МАФФЕИ — историк и археолог, был также автором трагедии, ставшей воплощением успеха театральной реформы, — «Меропа» (1781). Свои теоретические взгляды он изложил в предисловии к «Итальянскому театру, или Избранным трагедиям для постановки на сцене» (1723) —

составленному им сборнику трагедий различных авторов. Маффей по направлению своей мысли относился к партии «древних», хотя подражание классическим образцам в его понимании подразумевало известное приспособление античных сюжетов к современным вкусам и этике. Трагедия требует определенной суровости и простоты, характерные для французов романтические мотивы и чудеса в ней не особенно уместны. Следование единству времени и места полезно, но не должно быть фанатичным; ключевым остается единство действия, обеспечивающее сохранение интереса зрителя. Важнейшее требование — правдоподобие, понимаемое в рационалистском и психологическом ключе. Ситуации должны быть естественными, герои в своих действиях соответствовать психологической норме, быть достойными и приличными. От языка требуется, чтобы он сочетал в себе торжественность с понятностью и благопристойностью («*garrepresentar con ragionar naturale, maestà servando e decoro*»); этой цели наилучшим образом соответствует белый одиннадцатисложник.

Необходимость реформ была очевидна и в области комедии: на начало XVIII в. этот жанр существовал и в виде комедии д'арте, имевшей свою собственную теорию, и в виде героикокомической любовной комедии «испанского» типа. Оба вида не обладали такими важными для нового направления поэтологической мысли качествами, как достоинство темы и стиля, правдоподобие, естественность, этическая установка; зато для них были характерны непристойность и использование простого языка.

МУРАТОРИ в разделе трактата «*О превосходной итальянской поэзии*» (1706), названном «*О необходимости реформировать театральную поэзию*», писал: «Сегодня изрядная часть этих комедий сводится к шутовству, непристойным фабулам, или смешным поворотам действия, в которых не найти и крошки того правдоподобия, которое столь необходимо фабулам (*Consiste oggidì non poca parte di queste commedie in atti buffoneschi e in isconci intrecci, anzi viluppi di azioni ridicole, in cui non troviamo un briciolo di quel verisimile che è tanto necessario alla favola*) (Изд. 1821. Vol. 3. P. 93). Театр отдан в руки невежественных людей, которые заботятся лишь о том, чтобы насмешить, и не знают, как мы сказали выше, другого способа сделать это, как только использовать грязные и малодостоинные намеки, паясничанье, шутки, переодевания и тому подобное шутовство (*equivochi laidi e poco onesti, il far degli atteggiamenti giocosi, delle beffe, de'travestimenti, e somiglianti buffonerie*), а импровизации их нередко холодные, пошлые, невыразительные и по большей части неправдоподобные (*improbabili*), бессвязные и такие, которые не могли бы нигде иметь места (*tali che non potrebbero mai avvenir daddovero*)» (Изд. 1821. Vol. 3. P. 93).

В рамках своего общего подхода он считает необходимым для комического поэта сначала сформироваться как достойному человеку, выработать у себя хороший вкус в области стиля. Комизм жанра должен быть честным и благопристойным (*onesto*), а сам он в целом этичным и добронравным (*etica e costumata*), описывающим естественные и соответствующие современности чувства. Высоту этических и эстетических требований Муратори можно оценить по тому, что комедии Мольера он осуждает за их пустоту и аморализм, а также за недостаточное следование Аристотелю и другим учителям поэтического искусства.

Реформатором итальянского комического театра стал Карло Гольдони. Он был не столько теоретиком, сколько практиком реформы, и даже его драматургический символ веры «*Комический театр*» (1750) написан в форме комедии, в которой изображается постановка другой его пьесы. Хотя Гольдони провел некоторое время в изучении опыта антич-

ных комедиографов, он далек от того, чтобы подражать им во всех аспектах. «Раз изменились костюмы, пища и общество, меняются и вкусы, и характер комедий» (*siccome si è variato il modo di vestire, di mangiare, e di conversare, così è anche cangiato il gusto, e l'ordine delle commedie*) («*Комический театр*». Акт 3, сц. 9). Классические авторы в его глазах отличались точностью построения пьесы и ясностью стиля, но современные зрители достойны большей занимательности и более искусных развязок. Античные комедиографы изображали человека вообще, его универсальные комические черты, а в задачу современного комедиографа входит передача национальных, исторически конкретных характеристик человека.

В этом плане образцом для подражания является Мольер, однако следует не копировать его, а искать свой собственный материал и стиль. Комедия имеет целью совершенствование нравов и исправление пороков, в античные времена так и было. Но постепенно комедии стали только смешными и «позволяли себе самый нелепый вздор», превратившись в комедии масок. Однако сейчас «хороший вкус» сделал успехи, и даже простой народ способен вынести суждение о достоинствах и недостатках пьесы. Критериями здесь являются «последовательность проведения страсти» и логичность и обоснованность характера. Реакцией зрителей на правильную комедию должно быть сочувствие, но при этом следует понимать, что значительно лучше принимается критика универсальных пороков, а не конкретных личностей. Более того, порочность характера главного героя крайне нежелательна: он либо должен исправиться, либо пьеса сама станет дурным поступком. Порочные характеры могут быть эпизодическими, но в центре должен стоять персонаж смешной, хотя, в сущности, добрый или даже добродетельный.

Язык комедии должен быть благопристойен, не допускать неприличных шуток и жестов (что было характерно для комедии дель арте), нескромных сцен, грубого комизма и буффонады. В то же время не нужно уничтожать маски полностью — следует только согласовывать их с действием; допустима также и импровизация. Маски полезны в той мере, в какой позволяют постепенно приучать зрителя к комедии характеров с «шутками и остротами, вызванными самим действием». Правдоподобие Гольдони ставит намного выше принципа единства места, но ради естественности и органичности всей пьесы как целого он может отказаться и от единства действия, и от принципа одного героя, да и вообще от предпосылки существования строгих законов жанра. Относительно некоторых своих пьес он утверждал, что безразлично к какой категории их отнести: самое главное — чтобы они нравились публике.

КАРЛО ГОЦЦИ высказал свои идеи относительно театра в «*Чистосердечном рассуждении и подлинной истории происхождения моих десяти сказок для театра*» (1772). Для Гоцци все те слова, которые для аркадийцев и для Гольдони находились в положительной части эстетического спектра, — разум, природа, свобода, — представляли собой почти ругательства. Защита комедии масок имеет у Гоцци парадоксальное основание — моралистический ригоризм религиозного консерватора. Функцией театра является не моральный урок, а невинное развлечение и отвлечение широкого зрителя от сложностей жизни; непристойные шутки — это проявление простоты, в которой следует держать подданных ради спокойствия государства. Конечно, Гоцци не стремится воспроизвести комедию масок во всей ее грубости, ведь первой задачей поэта является отбор. Гольдони виноват в том, что он «показывал на сцене все истины, которые попа-

дались ему под руку, грубо и дословно копируя действительность, а не подражая природе с изяществом, необходимым писателю». «Он не сумел или попросту не пожелал отделить то, что можно изображать на сцене, от того, что на ней совершенно недопустимо».

Общее стремление к реформе театра в начале XVIII в. не могло не затронуть и музыкальную драму (оперу), хотя большинство теоретиков отвергали ее полностью, как шумное, неправдоподобное и пустое зрелище, в котором сюжет и характеры имели совсем небольшое значение. ГРАВИНА в XX главе своего трактата о трагедии охарактеризовал оперу как жанр, который невозможно реформировать в силу его механистичности и принципиальной неспособности выражать нравы и страсти, хоть немного отличные от сумасшедшей и фантастической любви. КРЕШИМБЕНИ не желал даже упоминать этот жанр, лишенный какой-либо регулярности; МАРТЕЛЛО не считал его принадлежащим к поэзии. МУРАТОРИ («О превосходной итальянской поэзии») обвинял оперу во всех возможных грехах и в первую очередь — в неправдоподобии, неестественности: каким образом «человек во гневе или полный тревоги и печали может петь? (una persona in collera, piena di dolore e di affanno... possa cantare?)» (Изд. 1821. Vol. 3. P. 65). Сатирический памфлет композитора БЕНЕДЕТТО МАРЧЕЛЛО «Модный театр» («Teatro alla moda») (1720) высмеивал все аспекты современной ему серьезной оперы в иронических предписаниях автору. Они, тем не менее, позволяют воссоздать программу преобразования оперы, основанную на изучении классиков, стремлении к органичности, правдоподобию и упорядоченности.

Эту программу выполнил ПЬЕТРО МЕТАСТАЗИО — крупнейший итальянский либреттист и, по иронии судьбы, приемный сын и ученик Гравина, столь низко оценивавшего жанр, в котором его пасынок добьется такого успеха. Метастазιο был, кроме того, автором нескольких теоретических сочинений: примечаний к собственному переводу «Поэтического искусства Горация» («Перевод Послания к Пизонам Горация», 1749) и комментария к «Поэтике» Аристотеля («Избранные места из Поэтики Аристотеля», 1773, опубл. 1780-1782); он оставил также множество поэтологических соображений в письмах.

Для поэта Метастазιο считал необходимой врожденную чувствительность к гармонии, ритму и метру. Между прочим, он считал, что таковая нередко встречается в простонародной молодежи, которая легко соблюдает ритмические схемы в своих импровизациях, а это бывает весьма затруднительно и для некоторых образованных людей. Кроме того, нужна определенная пассивность личности; способность легко воспринять разнообразные страсти и характеры; внимательность к самому себе и собственным сердечным побуждениям; живая и богатая фантазия, без усилия производящая многочисленные образы, как будто нарисованные красками на картине; прозорливость (perspicacia), прозревающая сходство в непохожем, благодаря которой возникают великолепные метафоры и переносные выражения. И, наконец, нужна еще способность отдаваться пламенному возбуждению, которое называется *estro*, *entusiasmo*, *furore poetico*: благодаря ему ум поэта становится способен на то, что не в состоянии выполнить, будучи спокойным. Однако этот *estro* следует держать под контролем, дабы он не переходил границу, отделяющую от сумасшествия. Неконтролируемая поэтическая одержимость ведет к разрушению лических связей, темноте в выражении, которая противоречит первой задаче поэта — быть понятным, как это рекомендовал Квинтилиан. Ясность — главное достоинство красноречия.

Метастазιο видел в опере наследницу древнегреческой трагедии — хотя бы уже потому, что в последней существенное место занимали хоры, а персонажи, по его мнению, использовали речитатив. Ключевым требованием к обновленной опере, объединявшим ее с классическими драматическими жанрами, стал примат разумно организованного сюжета и поэтического текста над музыкой, которая, впрочем, все равно играла важную, отнюдь не декоративную роль, придавая психологическую выразительность эмоциям героев. Но в первую очередь опера обращается к сердцу, а не слуху своей аудитории. В катарсисе Метастазιο видел способ совершенствования моральных качеств зрителей, поэтому он сомневался в том, что сострадание и ужас, испытываемые при виде жестоких событий, происходящих на сцене, способны привести к очищению страстей. В его понимании катарсис основан на восхищении великодушным и добродетельностью персонажей. Единство времени и места препятствуют правдоподобию действия и не оправданы эстетически, поскольку зрителю не составляет труда с помощью фантазии перенестись из одного места в другое. Язык оперного либретто должен быть экспрессивным, изящным, мелодичным, ясным и доступным; отсюда — настороженность по отношению к риторизму, идущему от Круски, к аффектированному петраркизму и к маринистскому своеволию, стремление к простоте и рациональности выражения.

В XVII в. в Италию пришел, а во второй половине XVIII в. получил широкое распространение совершенно новый вид духовной деятельности — журналистика. В основном журналы носили научный и рецензионный характер, но в середине века в трех журналах — «Osservatore veneto» Гаспаро Гоцци, «Frustra letteraria» Джузеппе Баретти, «Il Caffè» Пьетро Верри — появилась публицистика как таковая, включавшая литературную критику. Значительное число поэтологических и стилистических вопросов рассматривалось на страницах этих изданий, однако не была забыта и традиционная форма трактата.

В эту эпоху преобладающим течением стал эстетический сенсуализм, ставящий во главу угла способность писателя к передаче и внушению живого чувства или даже ощущения, — но чувства не смешанного, а четко организованного, последовательного и ясного. Важнейшую роль в продвижении этого нового эстетического подхода играли литераторы, сгруппировавшиеся вокруг миланского периодического издания «Il Caffè» (1764-1766), в котором печатались, наряду с гражданской и общекультурной публицистикой, литературно-критические работы. Наиболее выдающимися деятелями этого кружка были Чезаре Беккариа и Пьетро и Алессандро Верри. Их объединяло убеждение в безусловном примате «вещей» над «словами» в художественном тексте: прекрасное в поэзии оказывалось связано не с предписаниями, правилами и абстрактными схемами, а с живыми и основанными на опыте впечатлениями и ощущениями, между которыми устанавливаются психологические связи, а также с потребностью в удовольствии, выступающей в качестве фундамента для литературы. Как писал ЧЕЗАРЕ БЕККАРИА в своем незаконченном трактате «Разыскания о природе стиля» (1770, опубл. в 1809), фрагмент из которого был напечатан в «Il Caffè» в 1765 г., «подражать природе нужно так, чтобы различать, приближать и выделять предметы в такой манере, дабы они производили максимальное впечатление, наиболее живое, т. е. как можно более ясное и отчетливое» (Изд. 1854. P. 138).

Этому способствуют ощущения, которые в меньшей степени подсказываются именем предмета и таким образом

усложняют общее впечатление, одновременно делая его более связным. Сравнивая два эпитета, относящиеся к снегу, — белый и холодный, Беккарна отдает предпочтение второму, поскольку само слово «снег» уже несет в себе признак белизны, а ощущение холода лишь в значительно меньшей степени. Второй эпитет нисколько не исключает ощущение белизны, но добавляет к нему еще одно, поступающее через иной сенсорный канал, делая тем самым образ составным и более сложным.

Очевидно, что это замечание выходит за пределы стилистической критики, поскольку затрагивает самые основы эстетического восприятия. О них идет речь и в труде ПЬЕТРО ВЕРРИ *«Трактат о характере удовольствия и несчастья»* (1773), в котором феноменология художественного вкуса рассматривается в контексте представления о стремлении человека от преобладающего в его жизни страдания к удовольствию. Эстетическое удовольствие рождается как бегство от однообразия и от мелких, но очень важных неприятностей, которые, не будучи настоящим несчастьем («*dolori innominati, dolori non forte, non decisi*») (Изд. 1854. Vol. 1. P. 37), тем не менее всеяют в человека грусть. Искусство доставляет воспринимающему его человеку несильные ощущения страдания («*piccole sensazioni dolorose*») (P. 43) с тем, чтобы побудить его к избавлению от них и держать его в надежде на приятные ощущения, — так, чтобы он все время был занят предложенными предметами, а когда действие закончится, воскрешал бы последовательность этих ощущений, расценивал бы их как приятные и был бы доволен, что испытал их.

В вечном для Италии вопросе о языке сотрудники «*Il Caffè*» заняли экстремально модернистскую позицию, направленную против тенденций к языковому пуризму, освящающему традицию Треченто и провозглашающему в качестве образца в духе Бембо и Академии дела Круска тосканский диалект, как он существовал в эпоху Данте и Петрарки. АЛЕССАНДРО ВЕРРИ изложил взгляды кружка в манифесте, опубликованном в «*Il Caffè*», — «*Нотариально заверенный отказ авторов этого журнала от словаря Делла Круски*» («*Rinunzia avanti notaio degli autori del presente foglio periodico al Vocabolario della Crusca*») (1764). Свобода в области иноязычных заимствований, орфографии и грамматики основывается на принципе примата идей над словами («*le parole servano alle idee, ma non le idee alle parole*») («Отказ...»). Пункт 5), поэтому, если какое-либо выражение лучше соответствует высказываемой идее, то никакая традиция или академия не могут наложить вето на его использование. Если классики могли свободно изобретать новые слова, то нет причин, по которым это нельзя было бы делать современным авторам.

Значимость оппозиции вещи-слова выявляется и в литературной борьбе «*Il Caffè*» против «педантов» и «болтунов», наследующих традиции Аркадии. В эссе ПЬЕТРО ВЕРРИ *«Мысли о духе литературы в Италии»* (1764) важнейшим пороком современных последователей Аристотеля называется их приверженность к орнаментальным и пустым текстам, предпочтение элегантности выражения содержанию. Не призывая к нарушению правил грамматики и орфографии, к излишнему использованию диалектизмов или варваризмов и т. п., Верри подчеркивает, что стилистические и языковые вопросы являются вторичными, что изящный способ выражения — это всего лишь украшение речи (*abbellimento del discorso*) (Изд. 1854. Vol. 2. P. 57). Содержание, однако, помимо наличия у него экспрессивного аспекта, связывается с этическими моментами в довольно прямолинейном просветительском духе, который упрощает моральную функцию литературы по сравнению с представлениями предшествующих десятилетий. Гольдони превоз-

носится именно за то, что в основе его произведений лежат истинные достоинства, человечность, сознание долга, отличающие честного человека от испорченного. Его комедии учат родителей добросердечию, детей — уважению и любви, женщин — любви к супругу и семье и т. п.

Конец XVIII в. отмечен возникновением жанра мону-ментальной истории литературы, хотя, конечно, у этих работ были предшественники и в начале века. В этой области работали несколько авторов — Карло Денина, Джаммария Маццукелли, Джованни Андрес и наиболее известный Джироламо Тирабоски, автор «*Истории итальянской литературы*» (1772-1782). Их тексты отмечены переходом от описания классического наследия в духе прескриптивизма и поиска красок к историзму в представлениях о развитии литературы. Однако поэтологическая теория развивалась в этот период в трудах совсем иных авторов, в первую очередь — САВЕРИО БЕТТИНЕЛЛИ, просветителя-иезуита, стихотворца и критика.

Имя Беттинелли связано прежде всего с очередной дискуссией о Данте. В 1757 г. он опубликовал стихотворный сборник трех современных авторов, помимо него самого включавших Фругони и Альгаротти, сопроводив его «*Вергилиевыми письмами*», в которых однозначно отдавал преимущество современной поэзии перед классическим национальным канонам. Стихи были написаны белым одиннадцатисложником, который, по мнению Беттинелли, значительно лучше, чем рифмованный стих, передает образ предметов: благодаря этому стиху предметы кажутся стоящими прямо перед глазами; он не погрешает ни против правдоподобия, ни против благопристойности (из этого, видимо, следует, что рифма — погрешает) и нравится всем, убеждая и доставляя удовольствие. Белый стих наилучшим образом отвечал новой просветительской инкарнации старого «*utile — dulce*» — распространению научных и философских истин в удободоступной (в том числе для дам — как у Альгаротти) форме. Стиль и поэтика первых великих национальных поэтов — Данте и Петрарки — этим задачам, разумеется, отвечать не могли, и против их культа Беттинелли ведет яростную борьбу.

«*Божественная комедия*» оказывается невнятным, неорганизованным набором предрассудков и схоластических аргументов, а Данте, имея высокую душу (*grande ebbe l'anima, e l'ebbe sublime*) (Изд. 1800. P. 45), не обладал хорошим вкусом и поэтому смог создать лишь несколько удачных песен. Борьба Беттинелли — это борьба за очередное обновление итальянской литературы и, в общем, направлена не столько против классиков, сколько против аркадийских принципов.

ГАСПАРО ГОЦЦИ — старший брат великого драматурга, разделявший его стремление к воскрешению стилистических и лингвистических традиций итальянской классики, принял участие в этой дискуссии. В своей защите великого поэта («*Суждение древних поэтов о современной критике Данте*», 1758) он применяет к «*Комедии*» смешанные эстетические критерии своей и предшествующей эпохи и выносит положительное суждение о поэме. Стиль Данте волнует сердце и вызывает ощущение правды; у Данте хороший вкус, поскольку его стиль соответствует предмету. То, что «*Божественная комедия*» не укладывается в предписания ни одного жанра, не имеет значения, поскольку великий поэт имеет право писать не по правилам.

Постепенно Беттинелли переходит от просветительского сенсуализма к предромантическому сентиментализму (отказываясь, кстати, и от осуждения Данте). В его теории, как она изложена в трактате «*Об энтузиазме в изящных искусствах*» (1769), находится место энтузиазму, понимаемому как душевный подъем, позволяющий

«мгновенно узреть необычные и чудесные предметы, испытывая страсть и передавая ее другим (*vedere rapidamente cose inusitate e mirabili, passionandosi e trasfondendo in altrui la passione*)» (Vol. 3. P. 46). Ему надлежит восстановить в правах «чувствительность» и воображение, которые в аркадийской теории сдались перед напором холодного и сухого разума — «сурового геометра». Оставляя в стороне слова, композицию, декорум, Беттинелли подчеркивает первостепенное значение изобразительной силы, правдивости, способности как бы увеличить предмет в его простоте и грубости: вот что захватывает читателя целиком, не давая возможности заметить отсутствие метода, гармонии, достоинства. «В этом стиле все — вещь, и сами слова — это вещи, потому что они наносят удар и имеют сильнейший эффект (*Tutto è cosa in quello stile, e le parole medesime sono cose, perché fan colpo, ed effetto più forte*)» (Vol. 4. P. 76-77).

Деятельность Джузеппе Баретти теснейшим образом связана с Англией, в которой он провел десять лет с 1751 по 1760 гг., а затем вернулся туда в 1766 г. после закрытия венецианским правительством его журнала «Литературный бич» («*Gusta letteraria*»). На формирование Баретти как критика серьезное влияние оказал Сэмюэл Джонсон. В публикациях «Литературного бича» Баретти критиковал как устаревшие «академические» и педантские представления о языке и литературе, так и излишнее тяготение к свободе и абстрактным понятиям, заимствованным у французских философов и характерным для «новаторов», которые лишены, по мнению Баретти, вкуса к прекрасному и конкретному в литературе.

Баретти имел выраженный полемический темперамент и критиковал всех: наследников Аркадии, сторонников реанимации тречентистского стиля, деятелей «*Il Caffè*» и даже Гольдони. В целом он был сторонником поэзии, порождаемой силой гения и чувства, поэтическим пылом, противопоставленным правилам и диктату «хорошего вкуса». Наиболее известно его «*Рассуждение о Шекспире и монсеньере Вольтере*» (1777), в котором отразилось постепенное сближение Баретти с предромантическими теориями и преодоление просветительно-рационалистских подходов к литературе.

В ответ на уничижительное суждение Вольтера о Шекспире Баретти утверждает непереваемость его драматургии на романские языки и, главное, отсутствие необходимости для великой поэзии, одушевляемой свободным и неконтролируемым творческим началом, следовать аристотелевским канонам. Важнейшим достоинством настоящего поэта является знание человеческой природы, которое называется *génies d'invention*. Язык поэзии (и язык вообще) не поддаются переводу, поскольку каждое слово несет множество коннотаций, зависящих от исторических, географических и т. п. обстоятельств. Система драматических единств — абсурдна и бессмысленна в плане содействия правдоподобию, которое в нынешнюю эпоху определяется единством и правдоподобием характеров, ситуации и соответствием действия конкретно-историческим обстоятельствам героев. В очередной раз аристотелевской системе в итальянской поэтике противопоставляется конкретный поэтический опыт великих авторов, опрокидывающий весь комплекс правил и предписаний.

Е. В. Лозинская.

Также →

О концепциях подражания в итальянской поэтике Ренессанса → экскурс ПОДРАЖАНИЕ

О теории романа в итальянской поэтике Ренессанса → экс-

курс РОМАН

О понятии удивления в итальянской поэтике Ренессанса → экскурс УДИВЛЕНИЕ

ФРАНЦУЗСКАЯ ПОЭТИКА

Во французском языке слово «поэтика» существует в двух написаниях: «*la poétique*» и «*la poétique*». В первом случае слово имеет как более узкий (теория поэзии), так и более широкий (наука о строении литературных произведений, системе художественных приемов и средств) смысл. Во втором случае подчеркивается греческое происхождение понятия (от глагола *poieō* — делать, создавать, творить) и его специфическое значение теории художественного творчества в целом.

Средние века, Возрождение.

МАТЬЕ ВАНДОМСКИЙ, Гийом де Машо, Э. Дешан, Ж. Молине, Т. Себиле, Ж. Дю Белле, Б. Ано, Ж. Пелетье дю Ман, Д. д'Оже, Ю. Ц. Скалигер, П. Ронсар, Ж. де ла Тай

Первые трактаты о словесном искусстве появились во Франции в зрелом средневековье (XII-XIII вв.) и были связаны с анализом языковой техники, грамматики, с обучением риторическому искусству. Они принадлежали грамматистам, учителям риторики и были написаны по-латыни. Статус поэтики был достаточно туманным и подвижным: только к 1200 г. «*poetria*» стало обозначать «риторику в приложении к стихотворным произведениям». Естественно, что вплоть до XIV в. важную роль в теории словесности играли трактаты грамматика IV в. Элия Доната — «*Arts maiora*» и «*Arts minora*»: они были включены в университетскую программу, а одна из поэтик трубадуров в XIII в. даже носила название «Провансальский Донат». Донат описывал не только правила речи, но и различные поэтические жанры — лирические, сатирические, драматические. Деля все существующие «фабулы» на «комедию» и «трагедию», он останавливался на видах (паллиата, тогата, ателлана) и структуре комедии (пролог, протасис, эпитасис, катастрофа). Любопытно, что при этом Донат не упоминал в трактатах имени Аристотеля, однако ссылался на Горация.

Около 1175 г. был написан латинский стихотворный трактат «*Искусство стихосложения*» МАТЬЕ ВАНДОМСКОГО. Автор, в частности, сравнивал свойства поэзии с человеческим существом: животворный дух — это глубинный смысл поэтического сочинения; телесная грация — это словесные украшения; а жизненная сила — это способ высказывания (P. 179). В большинстве случаев слово «*ars*» понималось как «техника», и Матье Вандомский в полном соответствии с таким пониманием предлагал список драматических форм (комедия, сатира, трагедия), стихотворных моделей, которые позволяли «не заблудиться в личных фантазиях»; говорил о необходимости соблюдать три важнейшие принципа: внутреннего содержания (*interior favus*), красивого и изящного слога (*verborum festivitas, elegantia*), подходящего способа выражения (*modus dicendi*). Созданный в начале XIII в. трактат «*Arts versificatoria*» Гервасия Мелклеяского повторял многое из сочинения Матье Вандомского (в частности, тоже содержал каталог стихотворных форм, речевых приемов), однако примечателен тем, что в нем развивалась идея специфичности поэзии как такого вида речи, который основан на украшении (*ornatio*).

Все классификации и определения, которые использовали эти и подобные им трактаты, основывались на компиляциях

из античных текстов — трактатов Цицерона, Доната и Диомеда. При этом, хотя труды античных авторов и служили для средневековых поэтологов источниками классификаций и терминологии, они строили свою эстетику на ином основании, на представлении о мире как Божественном творении, на идее божественности слова. В силу этого литераторы XI-XII вв. не выдвигали принципа подражания древним авторам, находили в них ошибки (в частности, на них указывал Матье Вандомский) и держали некоторую дистанцию по отношению к античным источникам. Примером может служить история восприятия аристотелевской теории. В 1278 г. появился перевод на латинский язык «Поэтики» Аристотеля, сделанный Вильгельмом (Гийомом) Мербекским, но в широкий обиход он вошел только в XV в. А более непосредственное влияние «Поэтика» Аристотеля стала оказывать на французскую литературу только в XVII в., когда был опубликован ее французский перевод. Можно сказать, что аристотелевскому мимесису средневековые поэтики предпочитали горацевский декорум, поскольку были нацелены на подражание более глубокой, невидимой реальности, ее высшему воплощению в Боге.

В XII — начале XIII в. большое влияние на французских литераторов оказывали итальянские учебники (или «суммы») версификации, составителями которых были Буонкомпаньо да Сигна и Бене Флорентийский. Принципы поэтики формируются также и в школьной критике XII — XIII вв. — в комментариях к «Энеиде» Бернарда Сильвестриса, к Овидию Арнуля Орлеанского и др. В этот же период, т. е. с XII в., на юге Франции начала свое развитие поэзия трубадуров, появились написанные ими и для них провансальски и каталански теоретические руководства по версификации, в которых частично были подхвачены идеи латинских трактатов, частично возникли новые тенденции (→ экскурс Трубадуров поэтика).

Своеобразное переходное положение между риторикой и поэтикой занимают теоретические тексты «второй риторики», прежде всего стихотворный «Пролог» Гийома де Машо (ок. 1371), написанный для сборника сочинений поэта. Этот текст называют первым поэтическим манифестом на французском языке. Основные темы Пролога — поэтическое вдохновение, формальная структура лирического текста, стихосложение, публика, к которой обращается поэт, поэзия как источник поэтической славы. В начале Пролога аллегорическая фигура Природы обращается к поэту. Во второй части Любовь приводит к поэту Нежную Мысль, Приятность и Надежду: они предлагают ему материал, который следует упорядочить (*ordener*) (IV:7). По мнению Машо, поэт подчиняется требованиям Природы, которая призывает «складывать новые приятные любовные стихи (*former noviaus dis amoureux plaisans*)» (I:4-5). При этом Природа употребляет не глагол «творить» — «*creer*», а именно «*former*» — т. е. складывать, формировать. Кроме Природы нужны еще два компонента — Риторика и Музыка. Поэзия, пишет Машо, имеет музыкальную природу, а музыка нисходит с небес; таким образом, поэзия несет на себе печать сакральности (V:115-134). Музыка врачует душу; даже если содержание стихотворений печально, они доставляют радость (*delectacio*), порождаемую не только мелодией, но и версификацией. Структура поэтического сочинения определяется одновременно такими началами, как «*entendement*» (когнитивным аспектом творчества), «*sentement*» (эмоциональным аспектом) и «*souvenir*» (память, питающей воображение).

Обращаясь к поэтическим жанрам, Машо называет ди, песни, лэ, мотеты, рондо, виреле, баллады — т. е. формы, свойственные поэзии трубадуров и труверов. Как и для трубадуров, для Машо очень важна изысканность и тонкость

выражения любовных чувств. Главная тема поэзии — любовная, она сочиняется «в честь и похвалу всех дам (а *l'onneur et a la loange de toutes dames*)» (V:17-18), как отзвук ангельских песен, славящих Бога. Возможность стать поэтом дает природная способность, призвание; поэт — наследник Давида и Орфея.

Разговор о даровании поэта продолжает «*Искусство слагать и сочинять песни, баллады, виреле и рондо*» (1392) Эсташа Дешана — один из первых прозаических трактатов о поэзии, устанавливающий связь между «естественной» музыкальностью слов и «искусственной» музыкальностью инструментов. Называя свободные искусства — грамматику, логику, риторику, геометрию, арифметику, музыку и астрономию, — автор трактата пишет: «у нас есть два вида музыки, одна из которых — искусственна, другая — естественна. Искусственная...называется так из-за нот, называемых *do, re, mi, fa, соль, ля*, с помощью которых можно петь, связывать звуки, брать октавы, квинты, терции, петь на две партии...а также слышать голоса инструментов... Другая музыка естественна...это музыка звучит изо рта, произносящего слова, организованные метрически, иногда — в форме лэ, иногда — баллады, иногда — рондо...» (P. 269-270). Поэзия музыкальна в силу ритмичности поэтической речи, правил стихосложения, но также в силу врожденных свойств природы поэта: «если человек от природы не склонен к этому занятию [сочинению стихов — Н. П.], даже если учитель и ученик будут весьма мудры, они его не научат» (P. 272), — а потому Дешан обращает свои советы «тем, кто естественно склонен к поэзии, но хотел бы узнать некоторые правила». Перемежая свои рассуждения примерами собственных стихотворений, Дешан восхищается тонкостями композиции лэ, баллад, рондо и виреле, предвосхищает представление о поэзии как игре, говоря о сочинительстве как «приятном времяпрепровождении». Кроме того, Дешан — первый, кто называет словом «*poète*» своих современников — Филиппа де Витри и Гийома де Машо: до него «поэтами» именовались только античные авторы, а современников было принято называть «*facteurs, faiseurs, acteurs, orateurs, rhétoriques, rimeurs, versificateurs, dicteurs*».

Довольно часто в поэтиках зрелого Средневековья появляются различные аллегорические персонажи, посредством которых авторы излагают свои теории. Так, в прологе к «Книге надежды» («*Le Livre de l'espérance*») (ок. 1428 г.) Ален ШАРТЬЕ, подобно Машо, обращается к теме поэтического вдохновения следующим образом: возникает аллегорическая фигура Дамы Меланхолии, которая призвана будоражить часть мозга поэта, отвечающую за «воображение, каковое некоторые называют фантазией», и позволяет родиться поэтическим видениям.

Трактат-диалог «Двенадцать риторических дам» («*Les douze dames de rhétorique*») (1463) представляет собой дискуссию в письмах между Жаном Роберте, Жоржем Шателеном, Жаном де Монферраном и неким господином де ла Риер. Внутри этой корреспонденции содержатся поучения двенадцати Дам — аллегорических фигур, среди которых София (божественная мудрость), Наука, Природа, Подражание, Драгоценное обладание, Красноречие и другие. Отзвуки схоластической теории включены в размышления, близкие раннеренессансным: так, красноречие — божественный дар человеку, передающий мудрость в приятной поэтической форме с помощью подражания. Главная Дама — Драгоценное обладание — подчеркивает, что поэт — это *vates*, пророк, которому дарованы поэтические видения.

На протяжении всего Средневековья содержание и задачи поэтики и риторики смешивались, накладывались друг

на друга. В силу этого обстоятельства еще французские поэты рубежа XV–XVI вв., создавая трактаты, затрагивающие вопросы поэтики, могли именовать их «Искусством риторики», — как ЖАН МОЛИНЕ («*Art de rhétorique*», между 1482 и 1492), обращающийся к вопросам лирической поэзии и анализирующий не только ее рифмы и ритмику, но и музыкальность: «народная [т. е. не на латыни, а на народном языке — Н. П.] риторика есть вид музыки, именуемой ритмической (*rhétorique vulgaire est une espèce de musique appelée richmique*)». При этом Молине различает «риторическую науку», т. е. поэтическое ремесло, технику стихосложения сообразно теоретическим принципам, и деревенскую риторичку (*rhétorique rurale*), т. е. народную поэтическую традицию, в частности, не слишком заботящуюся о точности рифм. К подобному типу относится и трактат ПЬЕРА ФАБРИ «Великое и подлинное искусство риторики» («*Le grant et vray art de pleine rhétorique*») (1521), где к «первой риторике» (прозаической) прибавляются правила «второй риторики» — поэзии, причем поэзия рассматривается прежде всего как техника стихосложения.

Поскольку латинский язык имел среди гуманистов высокий статус, то и в период Возрождения появлялись и поэтики (=риторики), написанные по-латыни: «*De arte poetica*» Этьена Пакье (1527), «*Dialogus, De imitatione ciceroniana*» Э. Доле (1535); но они ставили перед собой задачи совершенствования прежде всего гуманистической латыни, не затрагивая сферы национальной словесности.

Первые значительные национальные поэтики были написаны во Франции в эпоху зрелого и позднего Возрождения. Они включали в себя элементы манифеста, памфлета, гуманистического комментария, обращались к сопоставлению античного наследия и французской традиции, анализировали три главных аспекта поэтического дискурса: качества поэта и особенности поэзии (сочетание природы и искусства и т. п.); составляющие поэтического замысла (особенности нахождения/изобретения, художественного воображения и т. п.); связь поэтической речи с понятиями правды, правдоподобия (реальное и чудесное в произведении и т. п.). Поэтики Ренессанса, строившиеся вокруг понятия образа, модели для подражания (каковой была античность), позволяют осмыслить те трансформации образа, которые происходили в процессе творческого подражания ему.

В 1548 г. ТОМА СЕБИЛЕ, ученик К. Маро и друг поэтов «Плеяды», выпустил трактат «*Французское поэтическое искусство*» — первое «поэтологическое» заглавие, прозаический трактат Т. Себиле во многом схож с риторическими руководствами: наряду с поэтическими жанрами, заимствованными у античных поэтов (эпиграмма, послание, элегия), ренессансных сочинителей (сонет), он описывает традиционные средневековые жанры (рондо, баллада, кок-алан, блазон, лэ, виреле), подробно анализирует грамматические, орфографические проблемы языка. В обращении к читателю автор уточняет цель своего сочинения: сделать так, чтобы те, кто сочиняет стихи, «делали это с искусством». Формальное совершенство поэтической речи, как и любого искусства, «тесно связано с тем божественным совершенством, которое мы зовем Добродетелью». Т. Себиле считает источником поэзии не только ремесло стихотворца — его умение, но и вдохновение (понимаемое в платоновском смысле): поэт, как считает автор трактата, соединяет в себе свойства пророка (*vates*) и оратора (*orator*). Поэтому автор презрительно отзывается о тех, кого называет рифмачами (*escrivains en ryme*) — т. е. стихотворцами, лишенными вдохновения, а первым пророком, оратором и поэтом именует Моисея.

Краткая история поэзии от античности до современности предстает в трактате в точном соответствии концепциям Ренессанса: в Древней Греции поэзия родилась в творениях Гомера, Гесиода и Пиндара, сохранялась у их последователей; у римлян после Энния и «забавного Плавта» поэзия расцвела у Вергилия, Овидия, Горация, но с той поры войны и раздоры мешали ее совершенству, пока в Италии она не поднялась вновь у Данте и Петрарки и не дошла до Франции.

При этом он включает в рассуждения о поэзии риторические понятия о стадиях работы над речью (нахождение, расположение, выражение), относимые к прозе. Для него «оратор и поэт весьма близки и связаны друг с другом, похожи и равны во многих вещах». Основной поэзии Себиле называет нахождение/изобретение (*invention*): она придает стиху «элегантность». Языковые проблемы французского стихосложения рассматриваются в сопоставлении с латинским; как позднее поэты «Плеяды», Себиле восхищается великолепием (*excellence*) латинской речи, указывая при этом на «старинную бедность» французской. Именно поэтому, полагает автор трактата, французы вынуждены прибегать к рифме, без которой обходилась античная поэзия. Анализируя поэтические жанры, он подыскивает, с одной стороны, античные аналоги новым жанровым образованиям (сонет для него — «совершенная итальянская эпиграмма»), с другой — средневековые французские аналоги древним и новым жанрам (эпиграмма, как и сонет — это варианты французского дизайна; в моралите многое сходно с античной трагедией).

В 1549 г. ЖОАШЕН ДЮ БЕЛЛЕ, один из двух основателей содружества поэтов «Плеяды», создает трактат-манифест «*Защита и прославление французского языка*», в котором формулирует важнейшие принципы ренессансной поэтической теории. Защита родного языка обоснована отношением к разнообразию (*diversité*) как к важнейшей эстетической ценности: различные языки возникают из одного источника — человеческой фантазии (*la fantaisie des hommes*), «вещи, которые природа создала в искусствах и науках всех четырех частей света, суть одни и те же, но поскольку люди имеют различные желания, они говорят и пишут об этих вещах по-разному».

Поэтому, утверждает автор «Защиты», не следует принимать возможности одного языка и преувеличивать свойства другого; каждый язык способен к совершенствованию. «Если наш язык не так изобилует и богат, как греческий или латинский, это не является его внутренним пороком», а лишь следствием недостаточного развития его потенциальных возможностей. Одним из путей обогащения французского является перевод, однако дю Белле не считает его единственным и достаточным. Перечислив «пять частей» работы над поэтической речью (те же, что и в риторике: изобретение/нахождение, расположение, выражение, память и произношение), поэт указывает на выражение (*elocution*) как на «самую трудную часть»: выражение состоит в надлежащем использовании «фигур и украшений, без которых всякая речь и стихотворение станут голыми, неполными и слабыми (*nus, manqués et debiles*)». Переводчик может соблюдать правила языка, но не владеет искусством выражения в той же мере, что и поэт, и потому создавать «холодные и неизящные выражения». И это касается не только переводов древних поэтов на современные языки: «осмелюсь сказать, что если бы Гомер и Вергилий ожили и решили бы перевести его [Петрарку — Н. П.], они не смогли бы сообщить ему ту же грациозность и естественность, которой он обладает на своем тосканском наречии».

Предлагая не только переводить, но и подражать древним авторам, сочиняя при этом на

своем языке, дю Белле апеллирует к авторитету древних: римляне совершенствовали свой язык, подражая грекам. Подражание — необходимый момент творчества: нельзя обойтись только собственными, уже существующими языковыми средствами и поэтическими образцами, — Вергилий и Цицерон не стали бы великими, если бы подражали тогдашним римским поэтам, а не гораздо более совершенным греческим. Тем самым Ж. Дю Белле вступает в спор с Т. Себиле, отдавая предпочтение жанрам античной поэзии перед средневековыми французскими стихотворными формами («рондо, баллады, виреле, королевские песни и всякие другие пряности, портящие вкус нашего языка, служат лишь свидетельством нашего невежества»), предпочитая не Маро, а Вергилия в качестве образцового поэта. Правильный выбор достойного образца важен не менее, чем сам принцип подражания: «лучше писать не подражая, чем походить на дурного автора». При этом Дю Белле так же, как и его предшественник, сближает поэзию и красноречие: «поэт и оратор подобны двум колоннам, поддерживающим здание каждого языка (le poète et l'orateur sont comme les deux piliers qui soutiennent l'édifice de chaque langue)».

Поощряя французозов писать на своем языке, автор трактата рассматривает поэзию как весьма достойное занятие, способное принести сочинителю память потомков, а родине сочинителя — бессмертную славу. Свой манифест он адресует «будущему поэту», предостерегая его, что обойтись одними свойствами, данными от природы, невозможно. Для совершенной поэзии необходимы, помимо дарования, «доктрина и эрудиция». Создавая свою доктрину, Дю Белле рассматривает ее как программу будущих действий по совершенствованию французской поэзии: «Боже, сколько нам еще осталось проплыть по морю, прежде чем мы достигнем порта! Как далек еще конец пути!».

В 1551 г. БАРТЕЛЕМИ АНО, лионский преподаватель риторики, выпускает трактат «Горацийев квинтилий», направленный против идей Ж. дю Белле. Как заметил Ю. Б. Виппер, автору трактата было непонятно, «как можно вывести заключение о путях развития и судьбах языка из характеристики состояния общества. (...) С его точки зрения — это два несовместимых ряда» (Виппер: 1976. С. 105). Трактат открывается стихотворным текстом, который автор представляет как перевод из Горация и сопровождает полемическим утверждением, что переводить латынь на французский не так трудно, как это заявлено в «Защите и прославлении». По утверждению Б. Ано, «не бывает защиты без предшествующего обвинения»; тем самым он упрекает Дю Белле в пренебрежении уже сложившимися поэтическими формами во Франции. Замечания критика сводятся, помимо мелких придирок к орфографии (почему «defence» написано через два «f», например), к восхвалению средневековой традиции французской поэзии: «Гийом де Лорис, Жан де Мён, ...Ален Шартье, Вийон... и многие другие писали не хуже, чем древние; нет нужды «грецизировать и латинизировать» французский язык».

В 1555 было написано «Поэтическое искусство» ЖАКА ПЕЛЕТЬЕ ДЮ МАНА, одного из старейших членов «Плеяды». Знаток античной поэзии, Пелетье дю Ман десятью годами ранее перевел на французский язык поэтику Горация («Art poétique d'Horace») (1545). В его поэтике прежде всего утверждается превосходство поэзии как литературного рода («Некогда поэты были учителями и преобразователями жизни»), при этом проводится различие между собственно поэтическим и риторическим (глава «О предмете поэзии и о различии между поэтом и оратором»). Автор также различает природу и искусство: суще-

ствует «то, что заложено в нас помимо наших усилий и намерений» (Природа), и то, что достигается «привычкой, подражанием, учением» (Искусство). Автор готов отказаться от старых жанров средневековой французской поэзии (таких как баллада, рондо и др.), чтобы подражать жанрам античной поэзии, но писать при этом на французском языке, «дабы прославить его в вечности. Как прославили свой язык древние (afin de la rendre éternelle / Comme les vieux ont fait la leur)». Отдельные главы Пелетье дю Ман посвящают эпиграмме, оде, посланию и элегии, а также ренессансному жанру сонета. Помимо поэтических жанров Пелетье дю Ман обращается к анализу трагедии и комедии. Ссылаясь на Ливия Андроника, «первого римского сочинителя комедий», он определяет комедию как «зеркало жизни (le miroir de la vie)». Это определение перекликается с популярным в эпоху Ренессанса определением комедии как «подражания жизни, зеркала обычаев и образа истины», приписываемым Донатом Цицерону. Тематика комедии названы: скупость, строгость отцов, влюбленность детей, хитрость слуг, хвастовство и бравада воинов, жестокость матерей. Комедия должна члениться на три действия и иметь пролог. Наилучшим образцом комедии древних автор считает произведения Теренция, видя в них «наивность и грацию».

В отличие от комедии, где действуют «низкие» персонажи, трагедия включает в качестве действующих лиц королей, принцев, вельмож. Ее цель — «показать печальное или ужасное», поэтому ее темы — несчастья, катастрофы. «Трагедия — возвышенна, способна запечатлеть великие материи»; в этом смысле она сближается с героической поэмой.

Соединение размышлений о поэзии с анализом драматургических жанров возникает у Пелетье дю Мана не случайно: с его точки зрения поэт — главный персонаж «театра Вселенной (la plus spectable personne du Theatre: e ce Theatre est l'Univers)». Обращая свой трактат к тем, кто профессионально занимается поэзией, автор призывает их совершенствовать свои дарования, изучать науки (астрологию, космографию, геометрию, физику, философию), глубоко знать предшественников.

Теория и практика членов Плеяды постепенно завоевывает авторитет. В этом же, 1555 г., АНТУАН ФОКЛЕН (Fouquelin), автор «Французской риторики» («La Rhétorique française»), исследует различные виды тропов — метонимию, метафору, синекдоху и пр. — приводит обширный список примеров из современных ему поэтов Плеяды. А следом ЛУИ ЛЕ КАРОН создает диалог «Ронсар, или О поэзии» («Ronsard, ou De la poesie») (1556), где беседуют два персонажа — «Ронсар» и «Жодель», т. е. глава Плеяды и один из ее членов. На первое место в диалоге выходит проблема поэтического вдохновения. «Жодель» указывает на пропасть, существующую между теми, кто охвачен «священным иступлением» (fureur), и теми, кто сочиняет впустую, опираясь на «ремесло, пот и труд». При этом, хотя самое совершенное знание не делает человека поэтом, вдохновение, по «Жоделю», не снисходит на невежд: оно достается тому, кто и одарен от природы, и совершенствует свое мастерство. Знание необходимо не только поэтам, но и публике: «Ронсар» полагает, что сам вымысел (fable) создается поэтами для того, чтобы «святые намерения» «проповедников Бога», как именуют поэтов, были скрыты от вульгарных невежд, а открывались лишь самым мудрым и знающим читателям (Цит. по: *Histoire des poétiques*: 1997. P. 144).

В 1560 г. появился трактат ДАНИЭЛЯ Д'ОЖЕ «*Два диалога о поэтическом изобретении, о подлинном знании истории, ораторского искусства и о вымышлении фавул*». Важнейшими способностями человека автор объявляет умение го-

ворить и делать (*dire et faire*), а оно, в свою очередь, невозможно без знания истории, красноречия и поэзии. Критик утверждает, что трактаты о поэтическом искусстве обычно в большей мере посвящены расположению материала или общей природе сюжета, чем тому, что, на его взгляд, более важно, — украшению и изобретению. Для того чтобы изложить свою позицию, он избирает форму диалога между «А», «Б» и «В» («чтобы не называть никаких имен»), взгляды которых не противоречат друг другу, но скорее друг друга дополняют. В диалогах прежде всего ставится проблема природы поэтического («что нам кажется поэзией»), которое тесно связывается с умением не только упорядочивать, но и украшать (*ornet et enrichir*) свою речь. Из трех главных частей работы над произведением — изобретения, расположения и выражения (украшения) — наиболее необходимой и одновременно наиболее трудной д'Оже объявляет изобретение: «от изобретения исходит самое большое удовольствие, от него происходят и зависят все остальные действия; отсюда берут начало законы и все остальные божественные и человеческие установления. Отсюда рождаются мнения, которые в спорах создают знание истины. Отсюда происходят нравственные добродетели...». Изобретение неотделимо от подражания, которое определяется автором как умение «хорошо наблюдать, изучать и знать вещи и явления, приспособивать их к соответствующим месту, времени или действию».

Вслед за Аристотелем д'Оже указывает на различие между историком и поэтом, подчеркивая, что поэзию создает не версификация, а подражание и изобретение. Поэт отличается также и от оратора: у каждого есть свой предмет, свой метод или способ высказывания. Поэт использует некоторые приемы историка и оратора, но не отождествляет себя с ними, а свои задачи не уравнивает с историческими или риторическими.

В «Диалогах» д'Оже можно увидеть начало классицистических представлений о правдоподобии: так, он подчеркивает необходимость для историка говорить правду, точно свидетельствовать о событиях прошлого; указывает, что для оратора главная цель — убедительность, а для поэта — правдоподобие и благопристойность. В то же время наиболее правдоподобным критик считает то, что опирается на правду («правдоподобное ценится гораздо больше, когда его помощью и поддержкой служит правдивое»), понимая под «правдой» использование фактов древней истории и мифологии («Разве Эней не скрылся из Трои? Разве не направился в Италию? Разве не блуждал много лет?» и т. п.). Совершенство поэтического сочинения достигается искусным сочетанием трех компонентов — подражания, ритма и гармонии. Однако искусство должна быть незаметной, необходимо «подражать страстям так, чтобы они казались подлинными и очевидными, а не притворными и завуалированными (*cachés*)».

Процесс поэтического творчества понимается д'Оже сходно с Дю Белле и Ронсаром: ссылаясь на диалоги Платона, он рассуждает о «божественном исступлении» как состоянии поэтического вдохновения. Однако к вдохновению необходимо присовокупить опыт, доктрину, «то есть совершенную эрудицию и науку», и искусство, позволяющее украшать и обогащать поэтический стиль. В постоянном внимании к украшению поэтической речи, подчеркивании искусной манеры создания стихотворений проявляется маньеристическая тенденция поэтики Д. д'Оже.

Важную роль для становления классицистического стиля сыграла написанная по-латыни «Поэтика» (1561) Юлия Цезаря Скалигера, итальянского врача и филолога, с 1529 г. жившего во Франции. Иногда «Поэтику» рассматривают как

простое суммирование идей предшественников. Действительно, Скалигер во многом опирался на теорию Аристотеля, соединяя ее, однако, с идеями «Искусства поэзии» Горация. Кроме того, полагая, что Аристотель слишком преувеличивает роль подражания в поэзии, автор видит главную ее цель в нравственном поучении, доставляющем удовольствие, стремясь, таким образом, соединить *prodesse et delectare*. Поэзия, с точки зрения критика, «делает человеческую жизнь более гармоничной», она соединяет задачи ораторского искусства и истории и возвышается над остальными искусствами: если история и риторика «представляют события и вещи такими, какими они являются, как будто в некоей точной картине», то «поэт создает вторую природу и описывает множество судеб и таким образом сам как бы становится вторым богом» («Литературные манифесты...». С. 52). В письме-предисловии, обращенном к своему сыну, Скалигер дает следующее определение поэзии: «это тип (*specimen*) божественной реальности, которая одухотворяет материальные существа ... , это дыхание высших сил, воспевающее и совершенствующее [словесность]». В этом ракурсе Скалигеру недостаточно Аристотеля и Горация: он обращается, как сам указывает, и к «*De arte poetica*» Джироламо Види (1527).

В отличие от средневековых поэтов, Скалигер не рассматривает Бога и природу как высшие силы, управляющие словесным творчеством: он видит в поэте второго бога, а в литературной традиции, складывающейся из античной классики и Библии, — вторую природу, которой и должно подражать. Канонической фигурой античной поэзии для Скалигера является Вергилий — воплощение поэтического совершенства «золотого Августовского века». В то же время это не значит, что трактат Скалигера обращен только к собственно поэтическим жанрам. Он делит словесность на три категории: необходимое (философия), полезное (ораторское искусство) и приятное (поэзия в широком смысле слова). Трактат Скалигера состоит из семи книг; в первой анализируется происхождение, жанры поэзии и рассматриваются цели поэтического подражания; во второй — лексика, метрика и другие способы подражания; в третьей — фигуры и формы, которым следует подражать; в четвертой — стили, стилистические украшения; в пятой дается сравнение между греческой и латинской поэзией, между Гомером и Вергилием. В шестой и седьмой книгах повторяются и уточняются некоторые положения предшествующих частей «Поэтики».

Выделяя, по восходящей к Диомеду традиции, в качестве поэтических родов «простое повествование», «диалог» и «смешанный род», Скалигер сосредоточил особое внимание на проблеме драматических жанров, четко дифференцируя трагедию и комедию, полагая, что для них установлены жесткие правила. Различия между трагедией и комедией состоят в «положении персонажей, характере их судеб и поступков, финале» (С. 55), а, как следствие — и в стиле. Скалигер рассматривает главные (протасис, эпитасис, катастасис, катастрофа), второстепенные (аргумент, пролог, хор, мим) и привходящие (название, метры, пение, танцы, сценическое оформление) части комедии и трагедии, указывая, что протасис и катастрофа в трагедии — иные «не по роду, а по модусу». Полагая свою «Поэтику» «более глубокой, чем у Аристотеля», автор концентрирует внимание на законах и правилах поэтической речи. «Принадлежащее природе должно изображать правдоподобно», «описание места может быть либо простым, либо включать описание поверхности»; «время можно изображать так: перечислять или годы, или времена года, или то, что совершается обычно в то время» (С. 60-63) и т. п.

Несмотря на большой объем скалигеровского текста (это был «самый большой трактат по поэтике, когда-либо предложенный европейскому читателю», — *Weinberg:1961. Vol. 2. P. 744*), французские литераторы знали его в мелочах, постоянно обращались к нему, цитировали, переиздавали, видели в Скалигере «оракула галльской эрудиции» (*Fumaroli:1980. P. 4*).

ПЬЕР ДЕ РОНСАР, глава «Плеяды», в «Кратком изложении французского поэтического искусства» (1566) останавливается на основных понятиях риторической поэтики — изобретении, расположении и выражении, а также на проблемах стихосложения — рифме, структуре александрийского стиха и орфографии. Его поэтика ставит целью не только суждение о поэзии, но и установление правил, рецептов для будущих поэтов. Однако «искусство поэзии не исчерпывается выученными рецептами». Природный талант поэта порождает красоту изобретения, которое «есть не что иное, как хорошее от природы воображение (*le bon naturel d'une imagination*), постигающее идеи и формы всех вещей, какие только можно вообразить, — небесных и земных, одушевленных и неодушевленных, чтобы затем их представить, описать и подражать им (*pour apres les représenter, décrire, et imiter*)». Задача оратора — убеждение, задача поэта — подражание: он должен запечатлеть вещи «которые есть, которые могли бы быть или которые древние считали вероятными (*les choses qui sont, qui peuvent estre, ou que les anciens ont estimé comme véritables*)». Изобретение должно быть совершенным, элегантным; примеры его можно почерпнуть у древних, хотя не обязательно сочинять на их языке. Подобное изобретение диктует и соответствующее расположение, а также отбор слов (т. е. выражение/украшение) — благородных, как у Вергилия или Горация. Плохие стихотворцы заботятся лишь о внешней красоте стихов; между тем следует тщательно выбирать поэтические сюжеты, подчеркивает Ронсар.

В эпоху Возрождения стали появляться и поэтики, посвященные определенному жанру, прежде всего — трагедии. «Искусство трагедии» («*De l'art de la tragédie*») (1572) ЖАНА ДЕ ЛА ТАЙ было написано в качестве предисловия к его пьесе «Неистовый Саул». Драматург утверждал прежде всего возвышенно-поэтическую природу (*poésie non vulgaire*) и неординарный характер трагедийного действия, отмечал соединение эмоциональности и назидательности, подчеркивал, что персонажи трагедии не должны быть аллегориями (в противоположность персонажам мистерий), а также «ни совершенно добрыми, ни совершенно злыми». Создатель трагедии должен заботиться о том, чтобы она была хорошо выстроена (*bien disposer, bien batis*). Конкретизируя это требование, Жан де ла Тай впервые во Франции формулирует требование единства времени и места. Отталкиваясь от «Искусства поэзии» Горация, он также выдвигает требование членить трагедию на пять актов и считает необходимым присутствие хора — «ансамбля мужчин или женщин, которые обсуждают происходящее».

XVII век: классицизм и барокко.

Ж. ВОКЛЕН ДЕ ЛА ФРЕНЕ, П. ДЕ ДЕМЬЕ,
И. Ж. ДЕ ЛА МЕНАРДЬЕР, Н. БУАЛО, Р. РАПЕН, Д. БУУР

В конце XVI — начале XVII вв. трактаты по поэтике сосредоточились на переосмыслении уже не средневекового, а ренессансного поэтического наследия, развивали идеи Ронсара и Дю Белле или чаще вступали в полемику с их принципами. «Поэтическое искусство» ЖАНА ВОКЛЕНА ДЕ ЛА ФРЕНЕ было написано около 1574 г. и опубликовано в 1605. Оно представляло собой дидактическую поэму, своеобраз-

ное подражание Горацию и повторяло основные идеи античного поэта, присовокупляя к ним парафразы из поэтик Види и Минтурно. В то же время к поэтическим рекомендациям римского классика и итальянских ренессансных теоретиков были добавлены некоторые специфические правила, характерные для французского стихосложения (например, правила рифмовки). Кроме того, автор выделял ряд лирических форм; при этом гимн и ода не различались, а элегия рассматривалась не столько как жанр, сколько как определенная метрическая форма. Касааясь театральных жанров, Воклен де ла Френе подчеркивал необходимость тщательного отбора драматических сюжетов: они не должны точно соответствовать исторической правде, необходимо «вуалировать истинное посредством приятного [для зрителя] (*ombrager le vrai par chose qui leur plaise*)» (I:1137-1142), т. е. быть не правдивыми, а правдоподобными. С правдоподобием, а не с исторической правдой связаны также и достоинства эпопеи: в этом жанре должны соединиться «*la fleur de l'histoire*», т. е. достойный историко-легендарный сюжет, «*la beauté du langage*», т. е. красоты языка, «*l'elocutio*» — красноречие и «*les contes délectables*» — «приятные вымыслы», которые должны тем не менее быть правдоподобными (I:457-472). Мысль автора поэтики очевидно движется в сторону классицизма.

Воклену де ла Френе принадлежит также перевод трактата итальянца Ф. Сансовино «Рассуждение о сатире»: этот перевод в 1604 г. он помещает в качестве предисловия к своему сборнику «Французских сатир». Сатира трактуется Вокленом де ла Френе, вслед за итальянским предшественником, как жанр, в котором используется «простой и низкий стиль» и который находится между трагедией и комедией; задача сатирика — «достаточно открыто и безыскусно показать ошибки какого-либо лица».

ПЬЕР ДЕ ДЕМЬЕ в «Академии поэтического искусства» (1610) ставил своей целью определение и объяснение поэзии, демонстрацию различных стихотворных форм, а также указание способов совершенствования поэтического сочинения. При этом автор сразу же подчеркивал: «Поэзия — дар природы, усовершенствованный искусством» (Р. 1). Страсти, оживляющие ум, любовь, гнев или печаль являются побудительными мотивами к сочинению стихов, — но для того, чтобы природное тяготение воплотилось в совершенной поэзии, нужно соединить правила и природный дар. Прекрасное изобретение должно воплощаться в хорошем языке, в правильных стихотворных строках. Ритмическая, украшенная и гармоническая поэтическая речь часто сопровождается музыкой, как это было еще у древних («само имя “муза” произошло от музыки» — с. 10); таким образом, поэтическое может быть выражено не только в форме книги, но и в игре музыкальных инструментов, в человеческом пении.

Демье касается также вопроса о рыцарских романах — «Амадее», «Пальмерине», «Прималеоне Греческом» и т. п., отнюдь не отказывая им в поэтичности, но находя их «несовершенной поэзией по двум причинам: романы слишком подходят на историю и они не написаны в стихах. ...это поэтические сочинения на манер исторических» (Р. 10).

Собственно поэзия, по мнению автора трактата, воспекает аффекты и славит богов и людей. Сравнивая поэта, наделенного природным даром, но не имеющим мастерства, с тем, кто владеет ремеслом, но не обладает природной поэтической способностью, Демье отдает предпочтение первому, ибо его возможности поэтического изобретения богаче и великолепнее. «Изобретение, — пишет он, — это новая идея, создаваемая воображением при созерцании какой-либо телесной или духовной вещи, впоследствии с совершенством представленная либо с помощью слова, пись-

ма, живописи, либо другими средствами искусства» (Р. 215).

Автор трактата выделяет тридцать две поэтические формы (т. е. тридцать два жанра), свойственных французскому стихосложению, наиболее важные из которых — героическая поэма, гимн, исповедь, молитва, элегия, стансы, ода, сонет, мадригал, жалоба, песня, прозопопея, эпиграмма, картель, сатира, эклога, эпиталама, трагедия, трагикомедия, королевская песнь, эпитафия, моралите, фарс, рондо, баллада, виреле и триолет. Комедию он считает не свойственной французской поэзии, поскольку «у нее слишком низкий и обыденный сюжет, чтобы привлечь к себе внимание совершенных умов» (Р. 20).

Демье не видит ничего предосудительного в подражании хорошим авторам, если не имитировать их манеру абсолютно. При этом достойными объектами подражания признаются равно Вергилий, Гомер, Гесиод и Ариосто, романы о рыцарях круглого стола, «Амадис». В качестве примеров французской поэзии названы К. Маро, П. Ронсар, Ф. Депорт, что свидетельствует о неклассицистической установке автора трактата. Неслучайно Демье уделяет особое внимание проблеме поэтической вольности (*licence poétique*), в целом настороженно относясь к ее применению, но отмечая, что с ее помощью некоторые поэты, в частности Ронсар, создавали великолепные стихи (с. 117). Автор полагает, что нельзя довольствоваться только подражанием, — произведение, рожденное воображением, имеет большую ценность. Он приводит в качестве примера удачного соединения истории (правды) и воображения (вымысла) поэму Т. Тассо «Освобожденный Иерусалим» (Р. 218). Однако в некоторых положениях трактата Демье демонстрирует близость классицистической поэтике. Так, он выступает против туманных, темных по смыслу образов и оборотов речи, защищая ясность: «Свет отнюдь не любит читать загадки вместо ясной и понятной речи, не любит двусмысленные сентенции оракула вместо поэзии, избыточной прекрасными и ясными доводами» (Р. 271). Несомненно, П. де Демье был знаком с «Комментариями к Депорту» (1606) Франсуа де Малерба — своего рода «прикладной поэтикой» раннего классицизма, критическими заметками, сделанными Малербом на полях сборника стихотворений Ф. Депорта — элигона Ронсара, придворного поэта-петраркиста. Но из трех основных принципов малербовской поэтики — языковой пуризм, точность мысли и ясность выражений, для Демье был важен только последний, и он не стремился к радикальному разрыву с поэтической традицией Плеяды.

В полной мере система классицизма сложилась во французских поэтиках к середине XVII столетия. В этот период внимание авторов поэтик все больше концентрировалось на драматических жанрах. Поэтому значительная часть поэтологических сочинений была посвящена тем или иным правилам трагедий или комедий. Поэтики включали элементы актуальной полемики, принимали форму критических реплик, драматизированных литературных споров или предисловий: «Обоснование правила двадцати четырех часов и опровержение возражений» (1630) и «Мнение» Жана Шаплена; «Практика театра» (1657) Франсуа д'Обиньяка; «Рассуждения о пользе и частях драматического произведения», «Рассуждения о трагедии и о способах трактовать ее согласно законам правдоподобия или необходимости» (1660) Пьера Корнеля, «Критика “Школы жен”» (1663) Мольера, «Трактат о комедии» (1667) Пьера Николя; предисловия Жана Расина к трагедиям «Андромаха» (1668), «Британик» (1670), «Береника» (1671). Главным предметом споров в этих поэтиках является принцип правдоподобия (→ экскурс Правдоподобие), но достаточно важными были и другие стороны поэтики драматических жанров, в частно-

сти, правила трех единств (→ экскурс Три единства).

Однако помимо такого рода текстов в этот же период возникают и теоретические трактаты, отвечающие жанровым параметрам нормативной поэтики, систематизированно излагающие общую доктрину искусства словесности. Так, Ипполит Жюль де Ла Менардьер в «Поэтике» (1639) обращается к анализу поэзии как «приятной Науки, которая смешивает поучение с развлечением, соединяя серьезность Наставлений со сладостью языка» («Литературные манифесты...». С. 299). Открывая «Поэтику» главой о природе поэтического, Ла Менардьер пишет о необходимости украшенного стиля, который добавлял бы «к естественной силе великого и мощного гения» искусство (изд. 1639; Р. 2). Поэзия создается гармонией разума (*entendement*) и воображения (*imagination*); когда воображение «освещено тонким, знающим и правильным суждением, оно доставляет утонченные удовольствия» (*Ibid.* Р. 3).

Не будучи драматургом, но проявив глубокое знакомство с драматической теорией и практикой своих современников, автор трактата сосредотачивается на анализе одного жанрового вида «драматической поэмы» — трагедии и, чтобы «сделать ... рассуждения сколько-нибудь методическими», сразу дает определения: драматическая поэма — это «поэма, разделенная на действия или разыгранная актерами» (Р. 5); эти поэмы бывают двух видов — трагедия и комедия; трагедия, в свою очередь, — «это серьезное и торжественное представление какого-то печального, важного, величественного действия; посредством подражания реальным несчастьям и страданиям, воспроизводя ужас и сострадание, она умеряет (*modérer*) эти чувства в душе» (Р. 8). Как указывает сам критик, его определение построено на основе аристотелевского и лишь несколько приспособлено «к нашим обычаям».

Замечая, что современные авторы сочиняют и трагикомедии, он уточняет, что действие в трагикомедиях носит авантюрный характер и имеет благополучную развязку. Следуя за многими идеями Ж. Шаплена и полемизируя с Кастельветро, Ла Менардьер останавливается на анализе трагедийной фабулы, чувствах, языке и композиции трагедии. В этой части его поэтика повторяет многое из того, что уже устоялось в классицистической теории. Однако любопытна завершающая, седьмая глава «Поэтики», посвященная музыке. «Поэзия древних, — пишет Ла Менардьер, — удачно использовала очарование Гармонии как превосходный двигатель, оживляющий действия и наполняющий страсти неведомой мощью» (Р. 420-421). Он не сомневается, что именно театральная музыка — наиболее совершенный вид музыки, поскольку она усиливает эффект, производимый сюжетом трагедии и игрой актеров, трогая сердца, смягчая тиранов, которых не смогла тронуть даже смерть невинных и крики несчастных жертв. Не случайно древние овладевали не только искусством поэзии, но одновременно — игрой на музыкальных инструментах и пением.

Самая известная поэтика эпохи классицизма во Франции — «Поэтическое искусство» (1674) Никола Буало-Депрео. Ее довольно долго рассматривали как жесткое предписание сочинителям, а самого автора именовали «строгим законодателем» или даже «жандармом Парнаса». Однако такое восприятие неверно: оно задано позднейшей критической оценкой поэтики классицизма романтиками. Буало создает «Поэтическое искусство» в период, когда сам он достаточно молод и не столь уж авторитетен, между тем как основные произведения классицистов были уже созданы и многие из поэтик, устанавливающих правила искусства, уже написаны. Другой частый упрек Буало состоит в том, что он дог-

матически повторяет основные идеи классицистической поэтики. Однако, помимо того, что некоторые понятия Буало понимает по-своему, в его «Поэтическом искусстве» можно обнаружить не только изложение общих принципов поэтики, но и критическое обозрение современной литературы, эмоциональные и порой пристрастные оценки различных авторов от древности до второй половины XVII в., в которых он далеко не всегда соглашается со своими предшественниками.

Написанная в стихотворной форме, поэтика Буало прежде всего ориентируется на Горация, одновременно стремясь обобщить идеи своих предшественников в разработке классицистической теории от Аристотеля до Шаплена и Ле Менардьера. В четырех песнях «Поэтического искусства» последовательно рассматриваются основные жанры классических поэтов — эпическая поэма, идиллия (эклога), элегия, ода, эпиграмма, сатира, трагедия, комедия. При этом Буало выстраивает жанровую иерархию, постоянно подчеркивая «уровень» жанра: «Вот так Идиллия, без пышного убора, / По стилю скромная, но милая для взора, — / Наивна и проста в наряде легких слов...» («Литературные манифесты...». С. 428); «Более высокая по тону, но не дерзкая, / Слезливая элегия в траурных одеждах... (D'un ton plus haut mais pourtant sans audace, / La plaintive élégie, en longs habits de deuil...); «Ода с еще большим блеском и не меньшей энергией / Стремит к небу свой горделивый полет... (L'ode, avec plus d'éclat, et non moins d'énergie, / Elevant jusqu'au ciel son vol ambitieux...») (Р. 94) и т. д.

Но прежде всего автор подчеркивает божественное происхождение поэтического дара: «Взирая на Парнас, напрасно рифмоплет / В художестве стиха достигнуть мнит высот, / Коль он не одарен с небес незримым светом, / Когда созвездьями он не рожден поэтом...» («Литературные манифесты...». С. 425). Природа наделяет сочинителей не только талантами разного уровня, силы, но и разного качества: «Малерб может восхвалять героические подвиги, / Ракан петь о Филиде, пастухах и лесных цащах... (Malherbe d'un héros peut vanter les exploits; / Racan, chanter Philis, les bergers et les bois)» (Р. 87). Одним из главных проявлений одаренности поэта критик считает здравый смысл, разум («Любите ж мысль [raison] в стихах, пусть будут ей одной / Они обязаны и блеском и ценой»), к которому ведет лишь одна дорога, и чрезвычайно важно не отклоняться от нее. Этому должно помочь чувство меры: не следует быть слишком подробным, многословным, путанным, монотонным — примеры таких ошибок Буало черпал из современной итальянской (Марино и его последователи) и французской (Ш. К. д'Ассуси, Гомбо и т. д.) литературы. Во французской же литературе он находил и пример совершенной поэзии: «И вот пришел Малерб и первый дал французам / Стихи, подвластные размера строгим узам; / Он силу правильно стоящих слов открыл / И Музу правилам и долгу подчинил» («Литературные манифесты...». С. 427). Тем самым автор «Поэтического искусства» соединил задачи поэтики и критического обозрения.

Но саму критику Буало подчинил задачам поэтики: он анализировал творчество современных писателей как примеры правильного или неправильного искусства поэзии. Автор исходил из аристотелевской концепции творчества как мастерства, умения: «Как ни пьянило б вас, поэты, вдохновенье, / Вы к языку должны питать благоволение» (Там же), однако понимал это мастерство не как «пустую риторичку», не связанным с чувством («Прочь робких рифмачей, чей разум флегматичный / В самих страхах блюдет порядок догматичный» — С. 429). Разум и страсть, по Буало, должны быть связаны ощущением меры, границы («...для зубоскальств граница есть всегда...» — С. 431),

вкуса («...вкус разборчивый нередко учит нас, / Чтò можно выслушать, но должно скрыть от глаз» — С. 433). Важнейшими законами искусства поэзии он считал правдоподобие и благопристойность. Понятие правдоподобия не совпадает с правдой, однако невероятное и чудесное неприемлемы, поскольку «не волнуют ум».

Анализируя драматические жанры, Буало прослеживает те изменения, которые они претерпевают во французской литературе по сравнению с античностью. Так, актеры освободились от масок, хор был заменен скрипкой, и, главное — «театр наш заняла, как и роман, любовь» (с.433). В связи с этим критик считает необходимым подчеркнуть различие изображения любви в романе и трагедии. Традиционно отечественные литературоведы убеждены, что Буало в этом трактате резко выступает против жанра романа. Такая концепция отразилась и в переводе соответствующего пассажа «Поэтического искусства»: «Но бойтесь пропитать в безвкусице вульгарной / Французским духом Рим, как в “Клелии” [роман М. Скюдери — Н. П.] бездарной» (С. 434). Ср., однако, французский текст, где оценочные слова отсутствуют: «Gardez donc de donner, ainsi que dans Clélie, / L'air, ni l'esprit français à l'antique Italie» — «Остерегайтесь придавать, как в “Клелии”, / Античной Италии французский дух и атмосферу». Критик в большей степени озабочен полемикой с романизацией трагедии; он доказывает, что те приемы и свойства, которые прощаются в «романе легком» (frivole), неуместны на сцене, в жанре трагедии. Он устанавливает особенности «трагедии кровавой», «величавого Эроса», «простой и живой» комедии, объединяя их одновременно в общей категории поэтического искусства, которое невозможно без наличия таланта: «Во всех других искусствах есть разные уровни. / Можно с честью занимать место во втором ряду; / Но в опасном искусстве стихотворства и письма / Нет степеней между посредственным и худшим (Il est dans tout autre art des degrés différents. / On peut avec honneur remplir les seconds rangs; / Mais dans l'art dangereux de rimer et d'écrire, / Il n'est point de degrés du médiocre au pire)» (Р. 110).

Задачу поэзии Буало видит в горацианском принципе поучать, развлекая, и потому уделяет особое внимание «благородству души и нравов» и самих сочинителей, и тех, кого они изображают в своих произведениях. Это не означает, что герои, их поступки должны быть всегда правильными: «Даже самая непочтенная любовь, выраженная целомудренно, / Не вызовет в нас недостойных порывов» (Р. 113). Критик ценит возвышенное (sublime) в манере и замысле поэта. Исходя из этого, он, отдавая должное своим современникам, в частности, Корнелю, Расину, ощущает недостаток эпических поэтов, равных Вергилию («Какой счастливый автор в новой Энеиде / Поведет за собой вдоль берегов Рейна...» — Р. 114) и призывает современных ему сочинителей воспеть современные сражения. При этом сам автор признает, что до сих пор писал только сатиры, но с этого момента приступит к созданию героической эпопеи, дабы преподать урок и служить примером другим.

Интерес Буало к категории возвышенного проявился и в публикации в том же, 1674 г., вольного перевода трактата Псевдо-Лонгина «О возвышенном» с комментариями, в которых «le sublime» понимается не просто как характеристика стиля, но шире и глубже: «Возвышенный стиль требует значительных слов, но возвышенное может содержаться в самой мысли, в самом выражении, в обороте речи. Вещь, высказанная в возвышенном стиле, может не являться возвышенной, т. е. не содержать ничего необыкновенного или удивительного» (Цит. по: *Histoire des poétiques: 1997*. Р. 210). Таким образом, уже в 1670-е гг. Буало проявляет интерес не только к разумному, правдоподобному, к здоровому

смыслу, но и к иным, менее рациональным сторонам творчества, что вполне проявится в авторском *Предисловии 1701* г. к «Поэтическому искусству», где на первый план выступает категория вкуса (*goût*) и («je ne sais quoi» — неуловимого «нечто», создающего очарование поэтического произведения: «...если бы меня спросили, в чем привлекательность и соль [«Поэтического искусства» — Н.П.], я бы ответил, что это нечто (*je ne sais quoi*), что мы можем скорее почувствовать, чем определить» (Р. 347).

РЕНЕ РАПЕН, теолог и писатель, известный своими латинскими поэмами, прославился также как теоретик классицизма. Ему принадлежат «Размышления о современном красноречии» (1671), «Размышления о "Поэтике" Аристотеля и сочинения древних и современных поэтов» (1674), «Размышления о современной поэтике» (1675), а также трактат «О великом или возвышенном в природе и различных человеческих состояниях» (1686). В наиболее популярных «Размышлениях о "Поэтике" Аристотеля» Рапен рассматривал принципы, изложенные античным мыслителем как незабываемые правила: «В какие только ошибки ни впадало большинство испанских и итальянских поэтов, игнорируя их» (изд. 1674. Р. 36). Противопоставляя свое сочинение стихотворному трактату Лопе де Веги, не принявшего аристотелевской системы поэтики, Рапен подчеркивает, что его намерение — только прибавить примеры к тем правилам, которые установил Аристотель. «Поэзия — самое совершенное из всех искусств, — пишет критик, — ведь совершенство других видов искусства ограничено (*вс'л'её*), а совершенство поэзии — нет. Чтобы преуспеть в ней, нужно знать всё» (Р. 2).

Вопреки устоявшимся представлениям о том, что классицисты прежде всего ценят умение, ремесло и т. п., автор «Размышлений» начинает свои размышления с указаний на необходимость природной одаренности, гения (*genie*), «который не зависит ни от искусства, ни от обучения, а является прямым даром Неба» (Р. 3). По его мнению, «суждение без гения холодно и вяло, гений без разумного суждения экстравагантен и слеп»; Лукану недостает гения, а Овидию иногда — суждения; у Ариосто пыла слишком много, у Данте — мало и т. д. Рапен формулирует качества идеального поэта: «темперамент, сочетающий ум и воображение, силу и нежность, глубину и деликатность, а сверх всего этого — красноречие» (Р. 4) и предостерегает от того, чтобы «ошибочно принимать воображение за гений», поскольку в таком случае вместо «небесного огня» в сочинениях поэтов оказываются лишь «экстравагантные эффекты». Выступая против платоновского «исступления» (аналога поэтического вдохновения, лежавшего в основе концепции «Плеяды»), критик становится на сторону Аристотеля, который «говорил о божественном в характере поэта, но никогда не находил в нем никакого исступления» (Р. 10).

Рапен не склонен отождествлять риторику и поэзию: «можно стать оратором, не имея к тому природной склонности, ибо искусством можно исправить ошибки природы. Но невозможно стать поэтом, не имея гения, ибо ничто не может заменить его, и все искусство не исправит его отсутствия» (Р. 11).

Отмечая расхождение интерпретаторов Аристотеля в отношении целей искусства (одни говорят, что поэзия должна нравиться, доставлять наслаждение; другие считают, что главное — польза), Рапен склоняется к тому, что наиболее правильно понял Аристотеля Гораций, полагающий самым важным в поэзии — общественное благо (*le bien public*), а значит — сочетание наставления и удовольствия: «мораль, стремящаяся направлять движения сердца, должна быть приятна, дабы быть услышанной» (Р. 18).

Рапен останавливается на тех жанрах, которые фигурируют у Аристотеля, т. е. на эпосе, трагедии, комедии; а также на лирических жанрах, у которых есть античные образцы — прежде всего на эклогах и сатирах. В каждом жанре критик видит нравственные цели: героическая поэма дает примеры великих добродетелей, которым надо следовать, и пороков, коих необходимо избегать; трагедия исправляет страсти посредством ужаса и сострадания; комедия правит недостатки, заставляя людей над ними смеяться. Рапен подробно анализирует эти жанры, не только рассматривая их правила (правдоподобие, благопристойность, единства места, времени, действия), но и приводя примеры из древних и современных сочинителей. Вершиной искусства героической поэмы Рапен считает поэзию Гомера и утверждает, что Аристотель именно из нее выводил свои правила. Ни Петрарка в «Африке», ни Ариосто в «Неистовом Орландо», ни Марино в «Адонисе» не достигли совершенства, поскольку не знали правил Аристотеля. Сервино и Тассо, напротив, добились успеха, поскольку следовали им. Однако «нелегко определить, что более благоприятно для поэзии — искусство или природа» (Р. 28), и критик рекомендует соблюдать осторожность, особенно нужную гению: «Ибо чем выше гений, тем сильнее и живее его воображение... и тем больше нужно ему мудрости и осторожности» (Р. 34-35).

Касааясь принципов создания эпической поэмы, Р. Рапен выделяет необходимость смешивать в ней правдоподобное («то, что соответствует общему мнению») и чудесное («то, что противоречит обычному пути природы») (Р. 53). Чудесное оживляет поэму, а правдоподобное придает ей совершенство. Анализируя трагедию, автор «Размышлений» также дает оценку современному состоянию жанра. Сетюя на «ум, испорченный романами» (с. 200), Рапен высоко оценивает французских драматургов, критикует испанские, итальянские трагедии, однако по поводу английских замечает: «Народ, который, кажется, более наделен гением трагедии, чем другие наши соседи, это англичане — как по духу их народа, любящего жестокие вещи, так и по характеру языка, пригодного для возвышенных выражений» (Р. 201). Комедийное искусство, по словам Рапена, хотя мало разработано у Аристотеля, должно ориентироваться на те же принципы, что и трагедия, с учетом иного предмета и ракурса изображения. Среди комедий наивысшей оценки критика удостоивается «Мизантроп» Мольера.

Барочные поэтики не были во Франции столь многочисленны и универсальны, как классицистические. И. Н. Голенищев-Кутузов верно находил не во Франции, а в Италии теоретика барокко, равного Буало (*Голенищев-Кутузов: 1975*). Однако барочная рефлексия о поэзии не ограничивалась только репликами внутри того или иного поэтического сочинения (А. д'Обинье, Т. де Вио), а имела своего рода манифест — «Рассуждение о поэзии» («*Le discours de la poesie*») ПЬЕРА ЛЕ МУАНА, французского поэта религиозного барокко, автора «Гимнов божественной мудрости», изданных в 1641 г. с названным «Рассуждением» в роли предисловия, где он, в частности, отстаивал художественное значение чудесного (*merveilleux*). Не была широко представлена во Франции и драматическая барочная поэтика; авторы барочных трагикомедий и драматических пасторалей предпочитали опираться на идеи итальянского поэта и драматурга Дж. Гварини, изложенные в трактате «Компендий о трагикомической поэзии» (1590). Однако теория романа в XVII в. была прежде всего подробно разработана именно писателями французского барокко (→ экскурс Роман).

Уже в первой половине XVII в. нормативные поэтики

сосуществовали с литературно-критическими письмами (напр., «Письма» Ж.-Л. Ге де Бальзака, 1624), предисловиями, репликами, спорами (например, спор о «Сиде» Корнеля) и т. п., а иногда включая элементы литературно-критического обозрения современной литературы. Эти тенденции усилились во второй половине столетия. Так, в 1670-е — 1680-е гг. активно обсуждались два диалогических трактата Доминика БУУРА, иезуита, историка и писателя, сыгравшего большую роль в развитии французской филологии. Фиксируя новые тенденции, связанные с отходом от чрезмерной строгости и тяжеловесной учености академизма, с развитием уточненного светского вкуса, Буур выпустил два диалогических трактата — «Беседы Ариста и Эжена» («Entretien d'Ariste et d'Eugène») (1671) и «Манера правильно размышлять об умственных сочинениях» («La Manière de bien penser sur les ouvrages d'esprit») (1687). При этом под умственными сочинениями (ouvrages d'esprit) автор подразумевал художественные, литературные произведения. В «Беседах Ариста и Эжена» (носящих подзаголовок «Le bel esprit») Буур противопоставляет правильный и ложный ум. Первый он сравнивает с бриллиантом: «Прекрасный ум — той же природы, что драгоценные камни... Нет ничего прекраснее, чем хорошо отполированный чистый бриллиант; он сверкает всеми гранями и во все стороны... Блеск исходит из твердого тела бриллианта... Вот символ прекрасного ума, каким я его представляю. В нем есть основательность и блеск в равных пропорциях, это, если кратко определить, блеск здравого смысла» (Цит. по: *Histoire des poétiques*: 1997. P.195).

Апеллируя к «людям с хорошим вкусом», Буур обращает внимание не только на точность, основательность суждений, но и на деликатность и ясность стиля. Не случайно собеседники в его трактате обсуждают особое понятие — «je ne sais quoi»: нечто весьма деликатное, тонкое, чего не существует в природе, но что составляет таинственное очарование произведений искусства. Предпочтения Буура очевидны: «Есть великолепные красоты в книгах Бальзака, — пишет он (имея в виду Ге де Бальзака): это правильные красоты, они очень нравятся, но нужно признаться, что сочинения Вуатюра, содержащие то тайное очарование, ту тонкую и скрытую грацию, о которой мы говорим, нравятся бесконечно больше».

Особенно важное значение имеет трактат «Манера правильно размышлять об умственных сочинениях» — диалог в четырех частях, который ведут Эвдокс (от eudoxia — верное суждение) и Филант (от philein — любить): в говорящих именах собеседников Буур воплощает дихотомию «bien penser» и «mal penser», т. е. того, что позднее будет именовано стилем классицизма и стилем барокко. Буур так характеризует вкусы своих персонажей: «У Эвдокса очень хороший вкус, во всех сочиненных произведениях ему нравится только то, что разумно и естественно. Он очень любит древних, особенно — авторов века Августа, который, с его точки зрения был веком здравого смысла. Цицерон, Вергилий, Тит Ливий, Гораций — его герои. Для Филанта же очаровательны то, что украшено и блистает. Греки и римляне, на его вкус, не стоят испанцев и итальянцев. Он восхищается, между прочими, Лопе де Вега и Тассо и настолько упрям, что безусловно предпочитает “Освобожденный Иерусалим” “Илиаде” и “Одиссее»».

Оба собеседника сходятся в том, что в литературе нужно «bien penser», но расходятся в оценке путей достижения этого «хорошего способа мыслить». Сам автор разделяет позицию Эвдокса, он ценит правду, меру и ясность. В первом диалоге автор делает акцент на содержании понятия «правды»; во втором уточняет, что правда должна не только быть основательной, но и воплощать величие и приятность;

в двух последних подвергает критике поэтику испанских и итальянских авторов, грешащих аффектацией и путаным изложением мыслей. Сочинения Буура вызвали оживленную полемику: «Беседы Ариста и Эжена» критически оценивались в трактате Ж. Барбье д'Окура «Размышления Клеанта» (1671) и в свою очередь вызвали ответную критическую реплику Монфокона де Виллара («De la délicatesse»), а в 1688 г. Андри де Буарегар выпустил «Размышления Клеарка о диалогах Эвдокса и Филанта и о Письмах к даме из провинции». Упомянутые «Письма» («Lettres à une dame de province») — еще одно сочинение Буура, где он высоко оценивает собственные поэтологические диалоги, утверждая, что его «Манера правильно размышлять...» сопоставима с «Поэтическим искусством» Буало. Однако критики высказывали ему претензии разного свойства: для поэтов он был чересчур прозаичным, для сторонников академизма — недостаточно строго следовал принципам классической риторики. Полемика вокруг сочинений Буура демонстрирует возросшую свободу эстетических суждений и значительную степень литературной саморефлексии в конце XVII столетия.

Рубеж XVII — XVIII веков:

спор о древних и новых.

Ш. ПЕРРО, Б. ФОНТЕНЕЛЬ, А. УДАР ДЕ ЛА МОТ, А. ДАСЬЕ, Ф. ФЕНЕЛОН, Ж. ТЕРРАСОН

Активная саморефлексия породила на рубеже XVII — XVIII вв. литературно-критический «спор о древних и новых», где прежде всего поднимался вопрос о том, единственно ли античная литература может и должна служить образцом художественного совершенства. Своего рода прологом к этому спору была дискуссия о языческом и христианском чудесном (merveilleux). Она началась в середине 1630-х годов после публикации во Франции латинской трагедии голландского драматурга Даниэля Хенсиуса «Ирод-детоубийца» («Herodes infanticida») (1632), где автор использует языческую мифологию не как аллегорическую, а как собственно «чудесное». Усилившись в 1640-е годы, данная дискуссия переместилась в область христианского «merveilleux»: положительно оценивая опыт Ариосто, Тассо, затем — Мильтона, Антуан Годо в «Рассуждении-предисловии» к своим «Христианским сочинениям» (1633), Ж. Шаплен в «Письме» Ге де Бальзаку (1638), П. Ле Муан в «Диссертации о героической поэме» (1658), Мишель де Мароль в «Трактате об эпической поэзии» (1662) и др. отстаивают правомерность «христианского чудесного». В литературной критике 1653-1674 гг. находилось значительное число сторонников «merveilleux chretien». Одним из самых последовательных из них был Демаре де Сен-Сорлен, который и в предисловиях к трагедиям «Кловис» (1657), «Наслаждения Ума» (1658), «Мария Магдалина» (1669), и в трактате «Защита героической поэмы» (1674) утверждал поэтическую ценность Писания и превосходство «христианского чудесного» над языческим. Однако последовательные классицисты, такие как Н. Буало, полагали невозможным обращение к поэтическому воссозданию христианских чудес. Не случайно впоследствии Н. Буало оказался на стороне защитников «древних».

«Спор о древних и новых», как полагает большинство историков литературы, был начат 27 января 1687 г. на заседании Французской Академии, когда ШАРЛЬ ПЕРРО впервые прочел свою поэму «Век Людовика Великого». Однако еще в 1676 г. Франсуа Шарпантье, член Малой академии (Академии надписей), написал трактат «Защита французского языка в надписях на триумфальных арках», где от-

ставвал возможность и необходимость делать памятные надписи не по-латыни, а по-французски, т. е. на новом, а не древнем языке. Кроме того, выступление Ш. Перро предшествовало «Диалогу мертвых» (1685) Б. де Фонтенеля и «Замечания о поэмах древних» (1685) Ш. де Сент-Эвремона, где было начато прославление современной литературы. В поэме Ш. Перро восхваление культурных достижений царствования Людовика XIV и сатирическое описание «примитивной античности» приобрело характер манифеста. С одной стороны, поэт заявляет: «Чтить древность славную прилично, без сомненья», с другой — «... в древности не все должно нас восхищать» (С. 41). Отдавая должное Гомеру, Ш. Перро тут же указывает на его недостатки с точки зрения современного вкуса: описание счита в «Илиаде» могло бы быть «правильней и строже», как могло бы быть меньше отступлений и аллегорий, «темных рассуждений» и т. д. Если древние восхищались отнюдь не Вергилием, а ныне забытым Энием, то современные кумиры — Малерб, Менар, Ренье, Годо и пр. вплоть до Корнеля — будут лишь умножать свою славу у следующих поколений. Не только современная поэзия, но и живопись, скульптура, музыка превосходят древние образцы: «Мы не найдем у них, как ни печально это, / Эффекта дивного рассеяния света...»; «...хоть античный мир напевы создавал, / Многоголосия он вовсе не знал» (С. 46, 51).

Вокруг Ш. Перро сплотились сторонники «новых», вокруг Н. Буало — защитники «древних». В 1688 г. появилось «Свободное рассуждение о древних и новых» Б. де Фонтенеля, поддержавшее идеи Ш. Перро и побудившее его на развитие их в диалогах «Параллель между древними и новыми в отношении искусств и наук» (1688-1692). Вводя фигуры трех собеседников — Председателя, Аббата и Шевалье, автор диалога попытался представить три точки зрения: Председатель последовательно защищает древних, Аббат — новых, а Шевалье занимает «среднее место» между ними. Для Председателя древние были и остаются великими учителями «во всех странах»; Аббат указывает на возможность ученика превзойти учителя, а кроме того на то, что у древних также были ученики, не следовавшие линии своих учителей. Примером служат Платон и Аристотель: «ученик (Аристотель) отнюдь не подражал своему учителю и не следовал по его стопам, а... намеренно шел другим путем...» (С. 73). Шевалье предлагает сравнить бытие мира с человеческой жизнью: тогда окажется возможным «на наших праотцев... смотреть как на детей, а на нас — как на стариков и истинных древних» (С. 75). Кроме того, Шевалье исходит из критериев не ученого, а светского человека, «в меру легкомысленного и вольнодумного, веселого и остроумного, самоуверенного, не слишком образованного (греческим не владеет и латынь знает плохо)» (Бахмутский: 1985. С. 17).

Споря не только о поэзии, но и о живописи, архитектуре, участники диалога дают оценки конкретным памятникам древности и современности (Колизей, Версаль), литературным сочинениям (поэмы Гомера, роман О. д'Юрфе «Астрея», пьесы Корнеля и т. д.); тем самым Ш. Перро не просто провозглашает некие общие эстетические принципы, но с помощью персонажей диалога запечатлевает полемическое обсуждение древнего и современного искусства, которое вели его современники.

В 1693 г. БУАЛО, с самого начала не принявший позиции Ш. Перро, вступил в полемику с его идеями в «Рассуждении об оде», предпосланным «Оде на взятие Намюра». При этом главной задачей он поставил доказательство важности не правил, а «возвышенного» в одическом жанре, блистательно представленного Пиндаром. Критик упрекал Ш. Перро в незнании греческого языка, вследствие которого Перро «принял за галиматью все то, что слабость

его познаний не позволяла ему понять» (С. 265). Поздний Буало обращал внимание на то, что еще в «Поэтическом искусстве» он говорил по поводу оды не о правилах, а о «тайне искусства»; некогда прославив Малерба, он стремился в оде подражать не ему, а «полной волнений и восторгов» поэзии Пиндара, даже опасаясь, что «публика, привыкшая к благоразумной умеренности Малерба», не примет «эти необузданные порывы и пиндарические излишества» (С. 266).

Что же касается «Свободного рассуждения о древних и новых» БЕРНАРА ФОНТЕНЕЛЯ, то его автор еще в 1688 г. был уверен, что «пресловутый вопрос о древних и новых исчерпан» (С. 252). Обусловлено это общностью человеческой природы в разные века и в разных странах: «все мы, древние и новые, греки, латиняне и французы, совершенно равны» (С. 253). Фонтенель видел различие лишь в том, что древние жили раньше; однако с их времен усовершенствовались и науки, и само «умение рассуждать» (с. 255). Он осознает относительность понятия древнего и нового: когда-то «латиняне были новыми по отношению к грекам», «когда-нибудь и мы будем древними». Признавая заслуги античной словесности («чтение древних рассеяло невежество и варварство, царившие в предшествующие века», — С. 260), он подчеркивает необходимость отказаться от неразумного, слепого, «чрезмерного восхищения древними» (С. 263), которое препятствует художественному совершенствованию.

С идеями Фонтенеля в общем согласился ЖАН ДЕ ЛАБРИЮЕР («Мы, столь новые, через несколько веков будем древними». — «Слово о Теофрасте». С. 329), однако это привело его в лагерь защитников «древних», поскольку он вывел из данного рассуждения убежденность, что когда-нибудь нравы современной «цивилизованной» Франции окажутся «ушедшими в прошлое», а значит — нелепыми и варварскими. С другой стороны, в творениях древних есть непреходящие ценности, позволяющие узнать в характерах Теофраста «нас самих, наших друзей, наших врагов, наших современников», — ведь «люди, если говорить о сердце и страсти, совсем не изменились» (с. 331).

Развитием и конкретизацией «спора о древних и новых» была развернувшаяся в это же время так называемая гомеровская полемика. В 1699 г. Анна Дасье издала прозаический перевод «Илиады». АНТУАН УДАР ДЕ ЛА МОТ выпустил в 1714 г. сокращенное поэтическое переложение этой поэмы, сопроводив его «Словом о Гомере», где автор утверждал преимущество новой литературы, далеко ушедшей от античных времен и, как следствие — необходимость адаптировать произведения древних к современному вкусу. Еще в 1707 г. критик защищал современный вкус в своем «Рассуждении о поэзии...» утверждая, что единственная цель поэзии — нравиться («son unique fin est de plaire»), что само искусство поэзии нейтрально по отношению к добру и злу. С этой точки зрения Удар де Ла Мот не рассматривал поэмы Гомера как «моральные сочинения, но только как произведения, автор которых поставил перед собой цель понравиться» (С. 19). По его мнению, правила эпической поэмы были выведены из Гомера, трагедии — из Софокла, эклоги — из Феокрита, оды — из Пиндара, однако полезность этих правил не означает слепого почтения к ним. Останавливаясь на жанре оды, критик вслед за Н. Буало отстаивал идею прекрасного беспорядка (beau désordre), которую трактовал как проявление свободы лирического воображения. Возвышенное в оде должно сочетаться с элегантною и краткостью выражения.

Все это — черты того «современного вкуса», который Удар де Ла Мот продолжал отстаивать и в «Слове о Гомере». Автор полемизировал в этом трактате с теми учеными, «которые обращают в непреложные правила все, что

усматривают у Гомера» (С. 337). Находя в поэмах Гомера желание волновать, удивлять, «пуская в ход чудесное» и наполняя фавулу неожиданными, Удар де Ла Мот видел в этом нарушении меры, правдоподобия и делал вывод, что для создания искусной эпической поэмы следует обращаться не к Гомеру, а к природе человека. С его точки зрения, «человеческое сердце обладает лишь известной мерой чувствительности», его «трогает только то, во что он верит» (С. 339), а «нравы и представления народов различных» (С. 340). Поэтому то, что трогало современников Гомера, не трогает сегодня (в частности, все фантастические изображения языческих богов); то, что рассматривалось как проявление героизма, являет ныне «картину разгула самых неправедных и низменных страстей» (С. 350), то, что выглядело достоинством — длинноты, повторы, — сегодня воспринимаются как недостатки стиля. Вкус греков, полагал Удар де Ла Мот, «еще не был воспитан хорошими сочинениями» (С. 365). В силу этого писатель сознательно адаптировал «Илиаду» к современным вкусам: «я ставил себе целью дать публике французскую поэму, которая читалась бы, и полагал, что могу достигнуть этой цели только в том случае, если поэма будет короткой, интересной и свободной по крайней мере от больших недостатков» (С. 372).

Резкая отповедь Удару де Ла Моту была дана Анной ДАСЬЕ в трактате «О причинах испорченности вкуса» (1714). Критик задалась целью продемонстрировать, «что его сокращения, прибавления и изменения равно неудачны; что его подражание порочно; что он ничего не перевел, хотя часто называет себя переводчиком, и что его поэма столь пошла и прозаична, что в его стихах не сыщешь ни единого поэтического выражения и никакая проза на их месте не звучала бы более обыденно» (С. 381). Вкус современников, по мнению автора, испорчен «непристойными» театральными зрелищами (под каковыми она прежде всего подразумевает оперу) и «фальшивыми» эпическими поэмами, превращающими «величайших героев древности в мешан-волохит» (т. е. романами). Исходя из этого испорченного вкуса, по мнению А. Дасье, Удар де Ла Мот и судит Гомера. Между тем, «все, что кажется у Гомера противным идее божественного, может быть истолковано как аллегория» (С. 387). Более того, именно у Гомера и проявляют себя «четыре качества, которыми должны обладать поэтические характеры: яркость, сообразность замыслу, правдоподобие, выдержанность» (С. 388).

Дасье согласна с Ла Мотом, что нравы, описанные у Гомера, отличаются от современных, однако объявляет «поистине скандальным» то обстоятельство, «что христиан восхваляет роскошь, изнеженность и наслаждения нашего века и предпочитает их простоте древних времен» (С. 391). При этом она рассматривает «Илиаду» как басню, т. е. «моральный принцип, преподнесенный в виде аллегорического действия» (С. 398). А. Дасье возвращается к идее следования великим образцам, заключая, что верным суждение о поэзии может быть лишь тогда, «когда вам нравится то, что восхищало все великие умы, и когда ваши мысли, понятия и рассуждения согласны с предписаниями Аристотеля и Горация и с опытом Гомера и Вергилия» (С. 405).

В «Письме о занятиях Французской академии» (1714) ФРАНСУА ФЕНЕЛОНА, напротив, критически рассматривается идея неколебимости художественного образца. По мнению автора, «сами Гомер и Пиндар не вдруг достигли высокого совершенства»; кроме того, «даже самые совершенные творения древних не свободны от недостатков», и Гомер, например, был объектом критики Горация за длинноты. Фенелон признает как то, что среди древних есть несовершенные авторы («Я мог бы легко на-

звать много древних, таких, как Аристофан, Плавт, Сенека-трагик, Лукан и даже Овидий, без которых мы охотно обошлись бы»), так и то, что среди новых встречаются книги, достойные восхищения. Фенелон стремится к некоей срединной позиции: подобно А. Дасье он недоумевает, как «те, кто просвещает свой разум и любят добродетель», могут предпочесть «пустую и разорительную роскошь»; «пагубу нравов» «счастливой и изящной простоте» древних; как и сторонники «новых», он считает возможным превзойти античные образцы, «одержать победу над древними» (с. 407-418).

Более бескомпромиссная критика «поклонников античности, которым не хватает вкуса к геометрии», прозвучала со стороны аббата ЖАНА ТЕРРАСОНА, автора «Критического рассуждения об "Илиаде" Гомера, где, в связи с этой поэмой мы ищем правила поэтики, основанные на разуме и на примерах из древних и новых» (1715). Хотя Террасон и восхищается некоторыми писателями античности, он солидарен с Перро в критике Гомера. Но, по существу, основная задача «Критического рассуждения...» не полемическая, а эстетико-философская: «Моя главная цель состоит в том, чтобы внести в литературу (Belles Lettres) тот дух философии, который уже около ста лет совершает такой прогресс в естественных науках. Я подразумеваю под философией высшее проявление разума, заставляющее нас связывать каждую вещь с ее собственными и естественными принципами, независимо от мнения, которое по этому поводу имеют другие люди» (Р. VI). Недостатки концепции Буало и в целом защитников «древних», по мнению Террасона, проистекают из того, что они принадлежат уходящему поколению, способному принять новые идеи в области физики, естественных наук, но не понимающему новой художественной литературы. Очевидно, что в ходе спора о «древних» и «новых» произошел переход от эпохи барокко и классицизма к философскому веку, к эпохе Просвещения.

XVIII век: Просвещение.

Ж.-Б. ДЮБО, Т. РЕМОН ДЕ СЕН-МАР, Ш. БАТТЁ,
Ж.-Ф. МАРМОНТЕЛЬ

В XVIII в. слово «поэтика», как и выражение «поэтическое искусство» практически исчезли из заголовков литературно-эстетических сочинений, за исключением «Французской поэтики» (1763) Мармонтеля и так называемой «Поэтики Вольтера» — сборника фрагментов поэтологических размышлений Вольтера, изданных Ж. Лакомбом в 1761 г. Менее часто стали появляться прямые поэтико-руководства (к таким можно отнести, пожалуй, лишь компиляцию Д. Голийе «Правила поэтики, извлеченные из Аристотеля, Горация, Депрео», изданную в 1728 г.), больше появлялось «рассуждений», «наблюдений», эссе, литературно-критических заметок. В статье «Поэтика», написанной Жокуром для просветительской «Энциклопедии» содержится только описание «Искусства поэзии» Горация. Но параллельно развивалась тенденция к созданию общей, «философской» поэтики как описания «изначальных принципов» искусства, т. е. эстетики. Так, аббат ЖАН ТЕРРАСОН в «Критическом рассуждении об "Илиаде" Гомера...» определяет поэтику как «искусство, извлеченное из общего и универсального света разума, а не из примеров какого-либо отдельного поэта» (Р. XI).

Естественно, что основной целью таких поэтологических сочинений был поиск определения прекрасного. Одной из первых «образцовых» попыток освободить эстетику от позиции подчинения этике и логике («Kremer:2008. P. 52) был «Трактат о прекрасном» («Traité du Beau») (1715) ЖАНА-ПЬЕРА ДЕ КРУЗА, в котором прекрас-

ное связывалось с категорией вкуса. О категории прекрасного рассуждал и АББАТ ДЕ СЕН-ПЬЕР в *«Наблюдениях о прекрасном в литературных сочинениях»* (1726), подчеркивая невозможность говорить об «абсолютной, независимой, вечной красоте» и выдвигая в качестве правила требование «правды», т. е. соответствия понятия о прекрасном месту, времени и «новизне» вкусов (Р. 1336).

Кроме того, в большинстве случаев поэтологические трактаты эпохи Просвещения решали более широкие эстетические задачи, чем только установление правил или анализ закономерностей литературного творчества. В них поднимались вопросы взаимодействия различных видов искусства — литературы и живописи, музыки, сценической игры. В большой мере такое взаимное рассмотрение различных видов искусства в рамках одного трактата или эссе стимулировалось тем, что в XVIII веке значительное развитие, наряду с собственно литературной, получила и художественная, и музыкальная, и театральная критика. Так, эстетические взгляды известного философа-просветителя Дени Дидро сформировались, в основном, не на материале его литературного творчества (тут можно назвать лишь эссе 1761 г. «Похвала Ричардсону») и даже не в процессе его театральной практики (обобщенной, помимо «Бесед о Побочном сыне», в эссе «О драматической поэзии» и в трактате «Парадокс об актере»), а на материале многолетнего обзора выставок живописи («Салонь», 1759-1781 гг.). Задачи критики, поэтики и эстетики накладывались друг на друга в подобном роде сочинениях.

«Критические размышления о поэзии и живописи» (1719) ЖАН-БАТИСТА ДЮБО состоят из трех частей, в каждой из которых автор решает особую задачу. Первая часть написана с тем, чтобы показать, «в чем состоит главная красота произведений Живописи и Поэзии, какие достоинства могут извлечь те и другие из соблюдения правил и, наконец, что полезного для себя могут они позаимствовать из области других Искусств. Вторая часть посвящена рассуждениям о качествах естественных или благоприобретенных, которые присущи великим Поэтам и великим Живописцам... Третья часть... содержит изложение некоторых открытий, касающихся театральных представлений древних» (С. 29).

По верному суждению Л. Я. Рейнгардт, «исходный пункт «Критических размышлений» — это преобладание чувственного начала материальной человеческой природы над умозрительным, рациональным» (*Рейнгардт: 1976. С. 19*). В силу этого Ж.-Б. Дюбо с самого начала указывает на естественную притягательность для человека страстей, острых ощущений, сильных зрелищ. Функция искусства, по его мнению, состоит в возможности «произвести предметы, возбуждающие в нас искусственные страсти, способные занять нас в тот момент, когда мы их ощущаем, но неспособные причинить нам впоследствии реальные огорчения настоящих страстей» (С. 44). Эмоциональная реакция на предмет живописного или словесного искусства важна уже при выборе предмета подражания: «поэтические подражания интересуют нас лишь в той степени, в которой произвел бы на нас впечатление сам предмет подражания. Поэтому большинство людей бывает более взволновано представлением Трагедий, чем представлением Комедий» (С. 58).

Подобно другим современникам, Дюбо интересуют не столько внутренние правила жанров, сколько их эмоционально-эстетические воздействия, эффект, производимый на читателя или зрителя. В силу этого Дюбо постоянно апеллирует к понятиям «скука», «наслаждение», «волнение» и т. п., всякий раз акцентируя эмоциональную реакцию, вызываемую теми или иными произведениями, и подчеркивая,

что не только рассудительность, но и страсти определяют отношение людей к искусству. Поэтому, в частности, эпический «поэт должен пользоваться склонностями и страстями, которые уже свойственны читателям, особенно поощряя те, что присущи им как гражданам той или иной страны, как жителям того или иного края» (С. 67).

Одна из важных проблем трактата Дюбо — сходство и различие живописи и поэзии. В размышлениях об этом критик предвосхищает идеи Г. Э. Лессинга. Так, он обращает внимание на то, что «действие, изображенное на картине, представляется нам как бы мгновенно застывшим. Художник не может поведать о событиях, происшедших до этого мгновения, и показать, как прошлое отразилось в настоящем. В противоположность этому Поэзия повествует нам о всех примечательных событиях действия, и часто изображаемое ею прошедшее придает характер чудесного самым обычным явлениям, которые по ходу действия происходят в будущем» (С. 71). Есть сюжеты, более подходящие для живописи; есть напротив, такие, которые больше подходят словесному искусству. Внутри поэзии есть более дробная, жанровая дифференциация: «эпиграмма не подходит для описания трагических событий»; «комедия не должна повествовать о жестоких событиях» (С. 83) и т. д. Особое место занимают у Дюбо размышления о правдоподобию, которое, по его мнению, существует и в поэзии, и в живописи. Причем, в живописи он выделяет два вида правдоподобия — поэтическое и механическое. «Механическое правдоподобие воспрещает изображать что-либо, противоречащее законам статики, динамики и оптики», а поэтическое состоит «в придании 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» (С. 154). Кроме того, для поэтического правдоподобия необходимо соблюдение правил.

Задаваясь вопросом, «какое из Искусств обладает большей властью над людьми: Живопись или Поэзия?» (глава XL), Дюбо отдает предпочтение живописи, поскольку она воздействует на зрение и пользуется естественными, а не искусственными знаками. Акцентировка естественности, своего рода натурализация понятия «Природь», имеющего в классицизме XVII в. идеальный характер «прекрасной Природы», — характерная тенденция эстетики века Просвещения. Дюбо обращается и к анализу музыки прежде всего как средства, «изобретенного людьми для того, чтобы придать Поэзии дополнительную энергию и способность производить на нас большое впечатление». Музыкальные звуки критик называл «знаками страстей, установленными самой природой и преисполненными природной энергией» (С. 246-247). Эта естественность музыки является, по его мнению, причиной силы ее воздействия на слушателя: «во все времена и во всех странах инструментальная музыка использовалась для того, чтобы волновать человеческие сердца и наполнять их теми или иными чувствами, особенно в тех случаях, когда эти чувства не могли быть вызваны посредством слова» (С. 249). При этом, «в Музыке, как и в Поэзии, должно присутствовать правдоподобие» (С. 253), под которым критик понимал похожесть звучания на некогда услышанное, своего рода соответствие музыки звуковому опыту слушателей.

Автор «Критических размышлений...» считал, что лучше всего ложатся на музыку те стихотворения, в которых меньше живописных образов, «картин», а больше выражаются эмоции, чувства. Для него «высшая цель Поэзии и Живописи состоит в том, чтобы трогать и нравиться» (С. 275), а не «поучать, развлекая», как в теориях классицистов. Поэтому Дюбо посвящает

специальный раздел своего трактата размышлению о гении и гениальности, называет «гениальностью» способность, полученную человеком от природы» (с. 277).

Важную роль в становлении эстетики XVIII в. сыграли сочинения ТУССЕНА РЕМОНА ДЕ СЕН-МАРА «Философское исследование поэзии в общем смысле» («*Examen philosophique de la poésie en général*») (1729) и «*Письма о рождении, прогрессе и упадке вкуса*» (1735). В последнем сочинении автор прежде всего подчеркивает «особую природу» своей поэтики (Avertissement. IV. P. XX): в отличие от предшествующих создателей поэтик (их критический обзор содержится в «Письмах...») он ищет общие психологические («естественные») предпосылки, которые создадут правила искусства; он не учит тому, как писать, а пытается сформулировать суть «прекрасного». Однако при этом Сен-Мар не чужд и практических задач; он кратко обрисовывает этапы развития искусства в античности и современности, создает своеобразный литературный портрет века Людовика XIV: «Наконец, приходит царствование Людовика XIV, когда величайший вкус, уже существовавший в Италии, развернулся во Франции во всем своем блеске» (P. 277). Этому расцвету способствовало, его по мнению, появление «великого человека» — Декарта, давшего литераторам важную идею для совершенствования, некий существующий универсальный принцип.

Идея универсального принципа искусства вдохновляла многих в XVIII столетии. Трактат ШАРЛЯ БАТТЁ, автора латинской и греческой грамматики, профессора риторики и философии, «*Изыскания искусства, сведенные к одному принципу*», появился в 1746 г., многократно переиздавался и переводился на другие языки, став весьма авторитетным. Свой «философский энтузиазм» Баттё, по выражению современных исследователей, противопоставил «тому, что он назвал «аллегорической помпезностью» туманных объяснений» (*Histoire des poétiques*: 1997. P. 226). В предисловии автор дистанцируется от поэтик, устанавливающих многочисленные правила творчества: «они стесняют равным образом и автора, желающего сочинять, и любителя, желающего оценить» (P. 2). Замысел Баттё иной; он стремится облегчить и создание, и восприятие произведения искусства, а потому подчеркивает необходимость подражать ученым-физикам: они вначале накапливают опыт, затем на его основе строят систему и выводят некий единый, общий и простой закон. То же должны и могут делать те, кто пишет об искусстве, в частности, о поэзии.

Начиная анализ с поэзии, автор трактата обосновывает такой порядок самой природой явления: поэзия «охватывает все виды искусств, она, можно сказать, состоит из живописи, музыки и красноречия. Как и красноречие, она говорит, убеждает, рассказывает; как музыка, она имеет ритм, тональность, каденции, из смешения которых возникает звучание; как живопись, она описывает предметы, добавляет краски, передает оттенки природы» (P. 14). Кроме того, все эти виды искусства строятся на подражании (оно и является тем «единым принципом», который упомянут в заглавии трактата). Совершенная поэзия, повторяет автор трактата общее место классицистической критики, должна подражать «прекрасной природе» Важными условиями достижения этой цели Баттё считает гений и вкус; при этом они настолько связаны друг с другом, что невозможно представить их существующими раздельно. Впрочем, приводя примеры из поэзии, он отмечает «неудачи» и «неровности» гениальных Ронсара и Мильтона (P. 30) и таким образом признает некоторую автономность вкуса от гения.

Анализу того, что есть «хороший вкус», Баттё посвящает отдельную главу трактата. Именно хороший вкус

соединяет ум и чувство, является носителем энтузиазма. Задавая определенные рамки «bon goût», писатель тем не менее подчеркивает, что нет хорошего вкуса вообще, что он меняется во времени и пространстве и потому в известной степени относителен: «У французской и итальянской музыки есть — у каждой — свой характер. Это не значит, что одна музыка хорошая, а другая — плохая. Это — две сестры или, скорее, две стороны одного предмета» (P. 105). Важно отметить, что именно вкус, по мнению Баттё, должен быть арбитром в споре о древних и новых, а вкусовые аргументы трудно сформулировать точно и однозначно.

В исторической перспективе Баттё полагает возможным соединить применительно к поэзии идею прогресса с идеей подражания образу: греки совершенствовали себя, стремясь быть более просвещенными, римляне развивались, подражая грекам и участь у них, и т. д. Так поэзия достигает разнообразия и новизны, ибо «то, что обыкновенно, почти всегда посредственно» (P. 83). Баттё выделяет среди различных видов поэзии лирическую, считая ее «наипервейшей», хотя многие полагают, что она не связана с подражанием: «если предмет лирической поэзии — чувства, она не меньше других должна быть подчинена принципу подражания» (P. 239). Если поэт не находится в той эмоциональной ситуации, которую он описывает, он может осознанно вызвать в себе необходимые чувства, и подобно тому, как эпическая и драматическая поэзия подражают действиям и нравам, лирическая подражает чувствам и страстям: «Воспевает ли поэзия движения сердца, повествует ли она о действиях, заставляет ли говорить богов или людей — она всегда является собой образ прекрасной природы, искусственную картину, подлинная и единственная заслуга которой состоит в тщательном выборе, расположении и сходстве: ut pictura poesis» (P. 247). Музыка и танец также подчиняются принципу правдоподобия (а не правды); чувства, которые они передают, искусственны, а не правдивы. «Если случайно музыкант или танцор оказываются и впрямь в том эмоциональном состоянии, которое они передают, — это случайность, а не закономерность искусства» (P. 260).

Баттё неоднократно подчеркивает «ненатуральность» разных видов искусства, указывая, однако, что сами по себе средства выразительности (expressions) — лишь знаки (signes): краски и в природе и в живописи одни и те же; одни и те же слова и жесты употребляются в обычной беседе, и в написанном диалоге, и т. п. Чтобы почерпнутые у природы выразительные средства стали совершенными, необходимо искусство. Отмечая особое значение музыки, Баттё замечает: «есть вещи значительные, которые нельзя выразить словами; есть также тонкости, которых словами не передать; особенно это касается чувств».

Хотя поэзия, музыка и танец, следуя вкусам публики, могут отделяться друг от друга, природа создала их по единому принципу и устремила к одной цели, а потому эти искусства не должны упускать друг друга из виду, обособляясь: не случайно в театре и музыка, и поэзия, и танец вместе создают целый спектакль.

В 1763 г. ЖАН-ФРАНСУА МАРМОНТЕЛЬ публикует пространный труд под названием «*Французская поэтика*». Цель сочинения — очевидно просветительская. В предисловии автор отдает дань уважения старым руководствам по риторике и поэтике: именно благодаря «знаниям, которые они нам принесли, они теперь кажутся устаревшими» (P. 2). Отмечая, что ныне поэтика Скалигера уже не воспринимается как безусловный авторитет, Мармонтель обращает внимание на то, что в свое время она сыграла огромную роль для французского театра. Далее писатель делает сжатый обзор важнейших поэтик прошлого: от Аристотеля и

Горация до Удара де Ла Мота, отмечая их общую нормативность, ориентацию на образцы. Сам критик провозглашает: «Я пользовался свободой нашего века, применяя философские методы Бэкона и Декарта. Разум, чувство и природа — вот мои великие авторитеты. Что же касается образцов искусства, я восхищаюсь ими, но не считаю, что какой-либо из них можно считать непогрешимым» (Р. 33).

В первой главе «Поэтики» Мармонтель обращается к общим проблемам поэзии, к сравнению ее с другими видами искусства — прежде всего с живописью и скульптурой. Называя поэзию «оживленной и говорящей живописью» (Р. 39), Мармонтель видит в этом преимущество поэтического сочинения: оно — не застывшая картина, а «зеркало природы», в котором предметы появляются, исчезают, движутся, и при этом такое «зеркало», которое совершает отбор предметов изображения, способно подправить, улучшить те или иные черты и т. п. Поэзия для него — это «стилистически гармоничное подражание — иногда верное, иногда украшенное, — тому в природе, что в физическом или моральном смысле способно по воле поэта возбудить воображение и чувство» (Р. 58). Помимо воображения и чувства поэту необходим ум: «Ум есть око гения, воображение и чувство — его крылья» (Ibid.). Различные свойства ума требуются в различных жанрах: в эпиграмме — острота, в элегии — деликатность, в трагедии и эпосе — возвышенность. При этом Мармонтель подчеркивает, что философский ум, ум поэтический и ум ораторский суть одно и то же, будучи применением единых по природе умственных способностей в разных областях творчества.

Автор «Французской поэтики» уделяет особое внимание знаниям поэта: «Изучение искусства, — пишет он в третьей главе, — имеет два направления — изучение рецептов и изучение образцов. (...) Мой замысел состоит в том, чтобы убраться из правил то, что делает их причудливыми, стесняющими гения, привести в них ясность и постоянство...» (Р. 76). Образцы же для Мармонтеля — не абсолютные модели для подражания; он обуславливает их выбор собственным вкусом, — а «вкус не учатся, он приобретается опытом общения, упорными размышлениями над творчеством небольшого числа хороших писателей; кроме того, вкус предполагает утонченность восприятия, которая дается не всем» (Р. 80).

Обращаясь к вопросам поэтического стиля, Мармонтель выделяет в нем устойчивые качества — ясность, точность, правильность, богатство, легкость, элегантность, естественность, гармонию. Стиль должен различаться в зависимости от избранного жанра и рода словесности: «философский стиль имеет целью истину, исторический — распространение истины, а поэтический — украшение ее» (Р. 105). Остановившись на анализе возвышенного стиля, Мармонтель, подобно Буало, не сводит возвышенное только к определенной лексике: возвышенной должна быть мысль или действие, «иногда возвышенное даже обходится без слов» (Р. 131). Выбор стиля обусловлен содержательными моментами — смыслом, предметом, его природой и характером: «Влюбленный охотник сравнит себя с раненым оленем... Влюбленный пастух — с цветком на ветру...» (Р. 185). Мармонтель отдает предпочтение не аффективному, но простому стилю: именно он рождает гармонию, которой Мармонтель посвящает отдельную, шестую главу, подробно анализируя фонетический строй речи в поэзии и связанные с этим вопросы ритмики, рифмовки и т. п. Изобретение, традиционно оцениваемое как самый важный момент творчества, Мармонтель неожиданным образом ставит ниже выбора: «Дар выбора — это даже более редкий дар, чем способность к изобретению. (...) Видеть — ничто, различать — все, и пре-

имущество одаренного человека перед посредственностью состоит в умении брать то, что ему подходит» (Р. 343).

Мармонтель рассматривает также отдельные жанры, состав которых (трагедия, эпоса, комедия, ода, басня, эклога, элегия, дидактическая поэма, легкая поэзия) ярко свидетельствует об особенностях жанровой системы XVIII в. и об индивидуальных предпочтениях автора, выросшего на классических образцах, но в своем собственном творчестве более всего тяготеющего к сентиментализму. Заключение его поэтики весьма характерно для новых тенденций просветительской эпохи: «Обозрев различные жанры поэзии, можно убедиться, что я больше приводил примеры, чем давал рецепты. В самом деле, как можно определить грацию? Как предписать искусству быть тонким, простым, нежным? Со стороны способностей — это дело природы, со стороны вкуса — результат бесконечного опыта чувств, которым никогда не помогут никакие правила» (Р. 555).

В 1787 г. Мармонтель выпускает эссе «Составные части литературы», используя новое для критики слово «littérature», которое войдет в устойчивый обиход в следующем, XIX веке. В этом эссе он суммирует, а иногда и дословно повторяет то, что высказывал ранее. Он подчеркивает необходимость вдохновения, творческого воображения, рисующего естественные образы; говорит о дидактической функции произведений, связывая, в духе просветительских идей, художественную литературу с литературой философско-политической и исторической, подчеркивая их общую социальную роль. Как и прежде, автор советует обращаться к опыту великих писателей прошлого — Мольера, Лафонтена, и к изучению истории, являющейся кладом сюжетов и политическим уроком для настоящего. Собственно поэтологическая позиция Мармонтеля остается той же, что была выражена во «Французской поэтике», — т. е. преимущественно сентименталистской: «Сочинять — не значит бросаться в те области, которые не доступны нашим чувствам; это значит скорее по-разному комбинировать наши ощущения, эмоции, — то, что происходит среди нас, вокруг нас и в нас самих» (Р. 674).

Н. Т. Пахсарьян.

Также →

О средневековой французской и провансальской поэтике → экскурс ТРУБАДУРОВ ПОЭТИКА

О теории отдельных жанров во французской поэтике XVI-XVIII вв. → экскурсии ПАСТОРАЛЬ, РОМАН, ТРАГЕДИЯ

Об отдельных категориях, разработанных во французской поэтике → экскурсии ВКУС, ГАЛАНТНОСТЬ, КУРТУАЗНОСТЬ, ПРЕЦИОЗНОСТЬ

Об обсуждении в поэтике французского классицизма правил единств → экскурс ТРИ ЕДИНСТВА

Об участии Ш. Баттё в разработке теории лирики как литературного рода и триады родов (эпос-драма-лирика) → раздел «Лирика в новой системе трех родов» в экскурсии ЛИРИКА; → раздел «Триада эпос-драма-лирика» в экскурсии РОД ЛИТЕРАТУРНЫЙ

ИСПАНСКАЯ ПОЭТИКА

В силу своего периферийного географического положения в Европе и вытекающих из него особенностей исторического развития на протяжении большей части Средневековья Испания играет роль «моста», соединяющего культуры. В рамках рассматриваемой темы существенным является

создание в Толедском королевстве вестготов одного из самых обширных и авторитетных раннесредневековых компендиумов античного знания — «*Этимологий*, или *Начал в XX книгах*» (между 615 и началом 630-х гг.) Св. ИСИДОРА СЕВИЛЬСКОГО. Этот труд, оказавший значительное влияние на позднейшие поэтологические воззрения Средневековья, заслуживает подробного рассмотрения.

Поэтологические идеи в «Этимологиях» Исидора Севильского

Св. Исидор, епископ Севильский, образование получил риторическое. Все его труды, по определению специалистов, носят компилятивный характер, причем по крайней мере один из этих специалистов указывает, что риторико-литературный подход превалирует в них над научно-диалектическим (*Mohrmann:1955. P. 54. Приведено в: Moralejo:1980. P. 38*). Оценка степени компилятивности «Этимологий», вклада самого Исидора в излагаемый им материал затрудняется тем, что он опирался здесь в значительной степени на вторичные источники (подробная характеристика наследия Исидора Севильского и, конкретно, «Этимологий» дана Л. А. Харитоновым в «Приложениях» к его переводу энциклопедии Исидора: *Харитонов:2006*). Вместе с тем, в силу авторитетности этого энциклопедического труда именно от приведенных в нем формулировок отталкивались в своих построениях (например, касающихся тех или иных тропов) последующие средневековые авторы, и ассоциировали они эти формулировки с именем Исидора.

Специального раздела, посвященного поэтике в «Этимологиях», естественно, нет. Характеристика поэтов дана в VIII книге, посвященной церкви и еретическим сектам, а понятия и положения, которые ныне рассматриваются как принадлежащие к области поэтики, распределяются, как это было принято, по грамматическому и риторическому разделам (I и II книги). Значимым для понимания общего контекста, в котором Исидор рассматривает поэзию и поэтов, является открывающее первую книгу различение науки и искусства: «Наука (*disciplina*) имя получила от научения (*discendo*), потому она также может называться и знанием (*sciencia*). Ведь “знать” (*scire*) произошло от “учиться” (*discere*), ибо никто из нас [ничего] не знает, если не учится. А иначе она названа наукою, ибо всему учит (*discitur plena*). Искусство (*ars*) же называется так потому, что состоит из оставлений и правил искусного мастерства (*ars*). Другие же говорят, что греки вывели это слово *apo tēs aretēs*, то есть “от добродетели”, которую они называли знанием. Платон и Аристотель считали, что между искусством и наукою существует различение, и говорили, что искусство — в тех [вещах], которые могут быть теми или иными, тогда как наука имеет дело с теми [вещами], которые не могут быть иными. Ведь когда нечто разбирается в [необходимо] истинных суждениях, то это будет наука, когда нечто трактуется как правдоподобное и сомнительное, то это получит имя искусства (*Nam quando veris disputationibus aliquid disseritur, disciplina erit: quando aliquid verisimile atque opinabile tractatur, nomen artis habebit*)» (1:1-3. Здесь и далее: лат. текст цитируется по изд. У.М. Линдсея, русский текст — в переводе Л. А. Харитонов).

В этом пассаже Исидор, с одной стороны, хотя и достаточно осторожно, но увязывает категорию искусства с областью этики, а с другой — распространяет на все «свободные искусства» свою трактовку суждения Аристотеля об искусстве. Оба эти момента следует иметь в виду, рассматривая то, что Исидор имеет сказать относительно грамматики, риторики и всего прочего.

О поэтах, как уже было сказано, Исидор вспоминает в 7

главке VIII книги, в контексте классификаций ересей, и помещает их (поэтов) между языческими философами и сивиллами, от которых затем плавно переходит к магам и язычникам. Объясняя появление поэтов, Исидор цитирует Гая Светония Транквилла: поэтов породила потребность людей почтить своих богов особой, не свойственной повседневной жизни пышностью, как в убранстве храмов, так и в речах (8:7:1-2). Латинское наименование поэтов (*vates*) Исидор приписывает Марку Теренцию Варрону и связывает его с силой ума, с одной стороны, и плетением песен, с другой; письма же поэтов, по его словам, называли пророчествами (*vaticinia*), поскольку создавались они в состоянии близком к иступлению (*vesania*) — далее возникает и божественное вдохновение (безумие — *furor* *divini*), под воздействием которого поэты, в основном, творили (8:7:3).

Расшифровывая названия поэтических родов и жанров, Исидор фактически подчеркивает греческое их происхождение — конечно, здесь он идет за своими источниками, однако же, учитывая тот факт, что, по заключению специалистов, он был не слишком силен в греческом, греческие «изводь» тех или иных понятий приобретают в контексте «Этимологий» особое значение.

Лирику Исидор увязывает с песенными формами («*Lyrici poetae apo tou luren, id est a varietate carminum. Unde et lyra dicta*». — 8:7:4); название трагиков возводит, со ссылкой на Горация, к традиции награждения козлом («*Tragoedi dicti, quod initio canentibus praemium erat hircus, quem Graeci tragos vocant*») (8:7:5). Особое почтение к трагикам Исидор связывает с их превосходным умением делать вымышленные сюжеты подобными правде («*lam dehinc sequentes tragici multum honorem adepti sunt, excellentes in argumentis fabularum ad veritatis imaginem fictis*») (8:7:5). Версии происхождения названия комиков приводится две: по месту — они играли в сельской местности; или же по разгулу (*comisatio* обозначает, в числе прочего и вакхическую процессию); на их представление люди обычно приходили после ярмарки (8:7:6).

Комики рассказывают о частных делах людей, трагики же — о подлинной истории республик и царств; кроме того, трагические сюжеты посвящены печальным событиям, комические — радостным («*Sed comici privatorum hominum praedicant acta; tragici vero res publicas et regum historias. Item tragicorum argumenta ex rebus luctuosis sunt: comicorum ex rebus laetis*») (8:7:6). В XVIII книге «О войне и играх», где среди «игр» рассматривается и театр, вновь дается определение трагедии и комедии, на сей раз уже восходящее к Лактанцию и ссылками не снабженное. Трагики — это те, кто воспевал в песнях (*carmine*) перед зрителями (*spectante populo*) деяния древних и прискорбные (*luctuosa*) злодеяния преступных царей (18:45). Тематика «комиков» тоже несколько конкретизируется: они воспевали в высказываниях и жестах (*dictis aut gestu*) дела обычных людей, а также изображали в своих рассказах (*fabulis*) совращение (*stupra*) девственниц и любовь шлюх (18:46). Новый контекст — описание театра, сцены, характеристика гистрионов и мимов — еще больше подчеркивает полное игнорирование Исидором формальной специфики драматических жанров.

Не менее наглядно несклонность Исидора как-то особенно выделять драматические формы проявилась в предложенной им классификации комиков (книга VIII). Они подразделяются на старых и новых: старые (Плавт, Акций и Теренций) предлагают смешные шутки, а новыми Исидор называет сатириков (Персий Флакк, Ювенал и др.) (8:7:7) Им уделяется довольно много внимания (что возвращает нас к отмеченному выше акцентированию Исидором

моральной составляющей всего комплекса знаний о мире). Сатирики обличают всеобщие пороки, не избегают ни описания худшего, ни порицания каких-либо грехов и нравов. Они не приукрашивают изображаемое и обнажают всякий порок («*Hi enim universorum delicta cogripiunt, nec vitabatur eis pessimum quemque describere, nec cuilibet peccata moresque reprehendere. Unde et nudi pinguntur, eo quod per eos vitia singula denudentur*») (8:7:7).

Далее называются поэты-теологи, писавшие песни о боггах (8:7:9), о которых, по видимости, Исидору сказать особенно нечего, поскольку, констатировав их существование, он тут же переходит к обобщенной характеристике поэтов. Их дело непriamo, фигуральным выражением достойно (или изящно — *cum decore*) превращает подлинные события в нечто иное («*Officium autem poetae in eo est ut ea, quae vere gesta sunt, in alias species obliquis figurationibus cum decore aliquo conversa transducantur*») (8:7:10). Из этого обобщения логично вытекает оговорка, что Лукана к поэтам не относят, поскольку создавал он историю, а не поэзию. В заключение главки Исидор возвращается к задаче категоризации поэтических форм и выделяет по характеру речи три группы (рода): те, в которых говорит один поэт, как в Георгиках Вергилия; драматические, в которых поэт никогда не говорит, как в трагедиях и комедиях; и смешанный, как в «Энеиде» (8:7:11).

Бросается в глаза эклектичность критериев, применяемых для классификации поэтических форм: формальные перемежаются тематическими. Обращает на себя внимание и отсутствие упоминаний об эпосе (если не считать ссылки на «Энеиду») — симптоматичным в этом контексте представляется отнесение Лукана к историкам. Это не означает, что в «Этимологиях» эпос не рассматривается вовсе — героическая песня развернуто описана в главке о стихах первой книги. В данном же фрагменте, в перспективе рассуждений Исидора, «отсутствие» эпоса выглядит до некоторой степени логичным, коль скоро в качестве основной характеристики поэзии выдвигается ее иносказательный характер. Показательны и вариации на тему искусного владения словом, отличающего поэтов, и некоторая непоследовательность в определении трагедии: сначала автор говорит о том, что трагиков особенно ценили за способность правдоподобно представить вымышленную историю, а несколько позже утверждает, что предметом изображения в трагедии являются подлинные события. В свете изложенного можно говорить о том, что характеристика поэтов и поэзии в восьмой книге «Этимологий» носит концептуальный характер.

Спектр конкретных поэтических понятий и приемов, из которых и складывается искусное владение словом, выявляет приводимый в пятой главке первой книги перечень разделов грамматики: «Разделов же искусства грамматики некоторые насчитывают тридцать: то есть восемь частей речи (*partes orationis*), а также произношение (*vox articulate*), буква (*littera*), слог (*syllaba*), стопы (*pedes*), ударение (*accentus*), пунктуация (*positurae*), [условные] знаки при письме (*notae*), орфография (*orthographia*), аналогия (*analogia*), этимология (*etymologia*), глоссы (*glossae*), различения [по смыслу] (*differentiae*), варваризмы (*barbarismi*), солецизмы (*solocismi*), [прочие] ошибки (*vitia*), метаплазмы (*metaplasmis*), фигуры речи (*schemata*), тропы (*tropi*), проза (*prosa*), стихи (*metra*), басни (*fabulae*), исторические произведения» (1:5:4). Рассмотрение предмета, как видим, строится в виде восхождения от простейших элементов языка ко все более сложно организованным структурам и от правильной речи — к художественному тексту, а затем к истории. Таким образом, история в иерархической модели Исидора стоит выше поэзии.

По своему оформлению тексты разделяются на прозаические и стихотворные (собственно, метрические), причем изложение основ поэтического строения текста (описание стоп) следует (что логично) за главкой, посвященной слогу, которой предшествует рассмотрение частей речи. Весь этот блок (от главки «О частях речи» и до главки «О прозе»), как указывает в комментариях Л. А. Харитонов, представляет собой отредактированное и расширенное Исидором изложение «Искусства грамматики» Элия Доната (*Харитонов: 2006. С. 236*). Знаменательным представляется изменение порядка главок: у Элия Доната рассмотрение слога и стопы следует непосредственно за описанием буквы (звука), части же речи помещены за знаками препинания. Этот порядок сохраняется и в приведенном выше перечне разделов грамматики у Исидора, однако в самом изложении материала Исидор помещает обсуждение слога и стопы между частями речи и лексической проблематикой. Конечно, расположение материала в «Этимологиях» не только в целом, но и в каждом конкретном случае не может быть с уверенностью приписано Исидору; не следует забывать, что нынешним расположением материала мы, хотя бы отчасти, обязаны ученику Исидора Браулону. Но вне зависимости от того, была ли эта перестановка сделана самим Исидором, или же она — продукт более позднего времени, налицо переосмысление структуры языка и положения в ней слога и стопы — из области «органических», базовых элементов они смещаются ближе к знакам и сложным конструкциям.

Что касается прозы и метрического стиха, то это, как уже было сказано, формы организации речи. При этом проза определяется «от противного», относительно стиха: «Проза (*prosa*) — это протянутая речь (*producta oratio*), освободившаяся от законов метрики (*a lege metri soluta*). Ведь древние называли прозою растянутое и прямое». Такой подход поясняется следующим сообщением: «Как греки, так и латиняне в древности более заботились о песнях, чем о прозе (*longe antiquiorem curam fuisse carminum quam prosae*). Ведь все вначале слагали стихи, а стремление [говорить] прозою расцвело позднее» (1:38:1-2). Наиболее явно идея того, что проза служит для организации речи и не является художественной формой, выражена в фразе, дающей «альтернативную» расшифровку понятия: «Другие же прозаические произведения называют так оттого, что оно щедро излитое (*profusum*), или оттого, что оно длительно стремится (*progruit*) и бежит, не устанавливая себе предела заранее (*excurrat, nullo sibi termino praefinito*)» (1:38:1).

Поскольку речь идет о традиционалистской эпохе, определенный интерес представляют не только авторитеты, на которые Исидор ссылается в связи с приводимыми им положениями, но и имена, которые он приводит для иллюстрации в качестве образцовых. Первыми, кто стал писать прозой, он называет у греков — Ферекида Сирского (VI в. до н. э.), а у римлян — Аппия Слепого (IV-III вв. до н. э.).

Стихотворные формы описываются Исидором гораздо более обстоятельно — кроме собственно главки «О стихах» в первой книге «Этимологий» есть еще и главка «О стопах»; да и в рассмотренной выше седьмой главке книги восьмой о прозаиках ничего не говорится. Отмеченные моменты не являются специфичными для Исидора, однако же в выстраиваемой им иерархии литературных форм помещение прозы (определяемой относительно поэзии и возникшей, по словам автора, позже) до поэзии, а значит, ниже этой последней приобретает концептуальный характер.

Определение стиху, в отличие от прозы, дается по разным параметрам: «Стихи (метры — *metra*) названы так, ибо стопы [в них] ограничиваются определенными мерами

(длительностями *mensurae*) и промежутками (*spatia*). Ведь мера по-гречески называется *metron*. Стихотворными строками (*versus*) названы оттого, что, положенные в соответствующем порядке стопами, они <определенным концом> ограничены при помощи членов (*articuli*), которые называются цезурами (*caesa*) и частями (*membra*). Они имеют длину не большую, чем это может вынести [хороший] вкус, разумение же устанавливает предел, после которого [стих] возвращается [к новой строке]; и поэтому самому они и названы стихотворными строками (*versus*), что возвращаются (*revertuntur*). С этим связан ритм (*rhythmus*), который не определенным концом ограничен, но разумно течет выстроенными по порядку стопами (*non est certo fine moderatus, sed tamen rationabiliter ordinatis pedibus currit*), что по-латыни называется ничем иным, как стихотворным размером (*numerus*)...» (1:39:1-3).

Далее отдельно выделяется песня, но о ней сказано только: «Песня (*carmen*) называется так потому, что состоит из стоп. Полагают, что имя ей дано или потому, что она произносится по частям (*carpitim*, ритмично), поэтому шерсть, которую разрывают на части чистильщики, мы говорим “чесать” (*carminare*), или потому, что поющие песню считаются безумными (*mentem carere*)» (1:39:4). Из дальнейшего изложения становится понятно, что песня для Исидора — наиболее широкое, внежанровое обозначение поэтического произведения; в восьмой книге понятие «роета» (стихотворение, поэма) возникает в цитате из Транквилла и в связи с Луканом (это то, чего он не писал). В остальных же случаях речь идет о песнях.

В отношении стихов существует несколько принципов классификации: по видам стоп, по вещам, о которых в них пишется, по придумавшим их, по тем, кто их часто использовал, и по числу слогов («*Metra vel a pedibus nuncupata, vel a rebus quae scribuntur, vel ab inventoribus, vel a frequentatoribus, vel a numero syllabarum*») (1:39:5) Привлекает внимание то, что Исидор называет стихом и стихотворную строку, и поэтическое произведение в целом.

Среди получивших название по стопам Исидор указывает дактилические, ямбические и трохеические стихи, а по числу слогов выделяются гекзаметр, пентаметр и триметр (1:39:5-6). Стопа же — в соответствующей главке — определяется следующим образом: «Стопа (*pes*) — это то, что со временем образуется из определенных слогов и никогда не уклоняется от установленной продолжительности. Стопами они названы потому, что стихи с их помощью “ступают”. Ведь мы так ступаем ногами, [стихотворный] метр как бы шагает стопами. Всего же стоп сто двадцать четыре — 4 двухсложных, 8 трехсложных, 16 четырехсложных, 32 пятисложных, 64 шестисложных, но [собственно] стопами называются только двух-, трех- и четырехсложные, а остальные называются сочетаниями (*syzygiae*) [слогов]» (1:17:1).

Далее в главке о стопах они последовательно перечисляются (по схеме: стопа, состоящая только из кратких слогов, только из долгих слогов, затем стопы чередующие краткие и долгие слоги) с пояснениями происхождения названий. После чего следует не обещанное, вроде бы, в начале главки описание более длинных стоп, а пояснение: «Сочетания (*syzygiae*) же — это пяти- и шестисложные стопы; и у греков названы *syzugiai* — как бы некие отклонения (*declinationes*). Но они не стопы, а называются пяти- и шестисложными потому, что не бывают длиннее пяти или шести слогов. Потому в песне нельзя в каком бы то ни было имени выходить за пределы этого количества слогов...» (1:17:20).

Наконец, ближе к концу главки вводятся варианты в строении стопы: «Разрешение (*resolutio*) — это стопа, в которой вместо одного долгого слога ставятся два кратких,

или вместо двух долгих четыре кратких (...) А из одного долгого [слога] получится два кратких, но из двух кратких долгого никогда не выйдет, ведь твердое можно расколоть, но разбитое сложить воедино нельзя (*Findi enim solida possunt, solidari scissa non possunt*)» (1:17:28-29).

Обсудив сочетания, Исидор вводит понятие ударения и подразделяет стопы в зависимости от движений тона: «Ударение (*accentus*) в каждой стопе бывает арсис (*arsis*) и тесис (*thesis*), то есть повышение и понижение голоса. И невозможно стопы выстроить в строчку, если голос не будет попеременно повышаться и понижаться, как в “arma” (оружие): “ar-” — повышение, “-ma” — понижение. Правильные слоги укладываются в эти две разновидности. Равное деление (*aequa divisio*) — это когда арсисы и тесисы делят [стопу] на равные по времени промежутки. Удвоенное (*dupla*) — это когда один из них (арсис или тесис) вдвое дольше другого. Полуторное (*sescupla*) же — это такое [деление], когда один превосходит другой в полтора раза. Ведь в простой их части оказывается на одну [меру] больше, а в двойной части имеется на одну меньше. Ведь “sescum” — это половина. Тройное (*tripla*) — это когда большая часть содержит три полные меньшие части, то есть три к одному. [Деление] по эпитриту (*epitritum*) — когда в большей части содержится меньшая и еще треть меньшей» (1:17:21-22). После чего, видимо, для наглядности, Исидор приводит таблицу распределения стоп по этим категориям со схемами, иллюстрирующими расположение слогов в стопе, в зависимости от ударения (1:17:23-27).

Продемонстрированное в семнадцатой главке педантичное внимание к строению стопы получает продолжение и в главке о стихе, где схема строения стихотворной строки дается для сенария (следует пояснение, что греки, считая попарно, называют его триметром — 1:39:6), латинского гекзаметра и большей части «именных» стихов.

Среди «именных», т. е. названных по создателям, Исидор указывает анакреонтовы, сапфические, архилоховы, колофонийские, сотадовы и симонидовы стихи (1:39:7); а из названных по «любителям» использовать — асклепиадов (1:39:8) (тут Исидор смешал Асклепиада Самосского с Асклепием).

По «вещам, о которых повествует», Исидор выделяет героическую, составленную из элегических стихов, и буколическую песни (1:39:9).

По длине стихи подразделяются на поэмы, состоящие из многих книг, стихотворения — из одной, идиллии — из небольшого количества стихов, двустушия и одностушия (1:39:21).

Вне оговоренных «классов» (видимо, потому, что для них он не выявляет специфической формы стиха) Исидор называет гимны, эпиталамы, плачи, эпитафии, эпиграммы, эподы и центоны; вне поля его зрения остаются оды, эклоги, сатиры, послания и посвящения. Поскольку гимны, эпиталамы, плачи и эпитафии названы вслед за героической, элегической и буколической песней и до введения подразделения по длине произведения, то можно говорить об имплицитно представленной в главке жанровой классификации «песен».

Что касается трех поэтических форм, отделенных от остальных классификацией по длине произведений (эпод, центон, эпиграмма), то все они, видимо, по мнению Исидора, качественно отличаются от тех, что представлены компактной группой. Проще всего обстоит дело с эподом: это — оформление части произведения, а не поэтического целого. Характерно, что Исидор «подцепляет» к этому приему аналогичное, с его точки зрения, решение поэтической строки: «Эпод (*epodon*) — это краткое заключение (*clausula*) песни. Называется же эподом потому, что оно припевается

(*adcinatur*) к части элегического [стихотворения], где одна [часть], та, что впереди, более длинная [т. е. куплет], складывается с другою, более короткою [т. е. припевом], так что отдельные большие [части] как бы заключаются отзвуком (*clausulae rescinunt*), следующих [за ними] меньших частей. Заключениями (*clausulae*) же лирические поэты называют как бы обрезанные стихи, смежные с полными (*quasi praecisos versus integris subiectos*)...» (1:39:23-24). Иллюстрация приводится из «Эподов» Горация.

Центон выделен в силу специфического принципа его создания (вернее сказать, составления): «Центонами (*centones*) у грамматиков обычно называются [стихотворения], которые составлены из песен Вергилия или Гомера при помощи многих лоскутков (*more centonario*) и прилажены в одно целое самостоятельное произведение по удобному сюжету (*materia*)» (1:39:25). Образцы приведены христианские: «Проба, жена Адельфа, написала совершеннейший центон о сотворении мира и евангелиях, с сюжетом, составленным сообразно стихам, и со стихами, образованными сообразно сюжету. Также и некий Помпоний среди прочих своих произведений, написанных на досуге, из «Титира» («Буколик») того же поэта [Вергилия — А. М.] составил [центон] в честь Христа, а также из «Энеиды» (1:39:26).

Интереснее всего обстоит дело с эпиграммой, которая выделена по принципу письменного бытования: «Эпиграмма переводится на латынь как надпись (*superscriptio, titulus*), ведь «*epi*» означает «над» (*super*), *gramma* — «буква» (*littera*) или письмо (*scriptio*)» (1:39:22). Однако же эпитафия, тоже надпись, отнесена к предыдущей группе форм; остается только предположить, что качественным различием является то, что у эпитафии, в отличие от эпиграммы, есть конкретный предмет: «Эпитафия — по-гречески, а по-латыни — «на могиле» (*supra tumulum*). Ведь это надпись (*titulus*) об умерших, которая делается на усыпальнице тех, кто уже умер. И в ней пишется об их жизни, нравах и возрасте» (1:39:20).

Из остальных «жанровых» форм обстоятельнее всего, что неудивительно, описана героическая песнь: «Героическая же песнь (*Heroicum enim carmen*) названа так потому, что рассказывает о войнах и деяниях сильных мужей (*virorum fortium res et facta*). Ибо героями называются те мужи, которые как бы достойны неба (*aerii et caelo*), благодаря уму и силе (*propter sapientiam et fortitudinem*). Этот стих по своему авторитету находится впереди прочих стихов, единственный из всех столь к большим произведениям подходящий, сколь и к малым, равно вбирая прелесть и сладость (*Quod metrum auctoritate cetera metra praecedit; unus ex omnibus tam maximis operibus aptus quam parvis, suavitatis et dulcedinis aequae carax*). Он один получил имя от этих мужественных [людей], ибо был назван героическим, конечно, в память об их делах. Отчего и среди прочих, он является наиболее простым (*simplicissimus*), [так как] состоит из двух [стоп] — дактиля и спондея, и почти всегда — или из одного, или из другого... Также и поэтому он является первым среди стихов (*Omnibus quoque metris prior*)» (1:39:9-11). Таким образом, макроформе, названной по предмету изображения, соответствует специфическая строка, носящая то же название.

«Считается», что первым героический стих «пропел Моисей в песнях Второзакония»; «поэтому очевидно, что у древних евреев рвение к песнопению (*studium carminum*) было больше, чем у языческих племен, если, действительно, Иов во времена Моисея написал аналогичное [произведение] гекзаметрическим стихом, дактилями и спондеями». Создателем героического стиха у греков называется Ахатесий Милетский или Ферекид Сирский; но толь-

ко после Гомера он стал называться героическим, до того же был пифийским, поскольку им изрекались оракулы Аполлона (1:39:11-13).

Элегический стих определяется по несколько другому принципу: «Элегический (*elegiacus*) же стих назван так потому, что размер песен, из него составленных, подходит для несчастных [людей] (*modulatio eiusdem carminis conveniat miseris*). У Теренциана они обычно говорят элегиями, поскольку, как считают, конец скорбям связан (приходит) [именно с таким] ритмом (*clausula talis tristibus ... artior esset modis*)» (1:39:14). Акцентируется не сам предмет — страдание, а гармонизация и разрешение (не в «исидоровском») смысле, достигаемые за счет специфического размера. «У нас начал его впервые использовать» Энный, у греков же о создателе его спорят, называя или Колофонийца или Архилоха (1:39:15).

Также и применительно к буколической песне акцентируется не собственно содержание: «Буколическая, то есть пастушеская песнь (*bucolicum, id est pastorale carmen*), как полагают, впервые составлена пастухами, в большинстве своем в Сиракузах, и некоторыми в Лакедемон. (...) Называются же они, главным образом, буколиками [т. е. песнями пастухов коров], хотя напевы овчаров и козопасов в этих песнях [тоже] встречаются» (1:39:16). Детерминантой выступает привязка к специфической социальной группе, по поводу же происхождения рассказывается легенда без указания источника. Ничего не говорится и о специфическом «буколическом» стихе, так же как и о стихе, которым пишутся гимны, эпиталамы и плачи. Соответственно, стройность классификации «стиха» несколько нарушается, но при этом акцент плавно переносится на собственно жанровый аспект характеристики.

Гимны описываются исключительно по предмету и по создателям: «Очевидно, что гимны первым составил и спел во славу Бога пророк Давид. Далее у языческих народов первая их создала в честь Аполлона и муз Меммия Тимофея, которая жила во времена Энная, много позже Давида. Гимны же с греческого на латинский переводятся как прославления (*laudes*)» (1:39:17).

Эпиталама и плач дополняют отсылку к библейскому создателю функциональной характеристикой: «Эпиталамы (*epithalamia*) — это свадебные (*nubentia*) песни, которые распеваются риторам (или учениками, *scholasticis*) в честь жениха и невесты. Первым их издал Соломон в честь Церкви и Христа. Откуда языческие народы и позаимствовали эпиталаму, и этого рода песнь стала использоваться. (...) Назван же эпиталамою оттого, что воспевает брачные покои (*thalami*)» (1:39:18). «Тренос (*threnos*), который мы по-латыни называем плачем (*lamentum*), первым в стихах составил Иеремия о граде Иерусалиме, [когда он был разорен], и народе [Израиля], когда [он был сокрушен и] уведен в плен. После чего у греков лирический поэт (*poeta lyricus*) Симонид [его сочинил]. Раньше он применялся на похоронах и при сетованиях (*adhibeantur funeribus atque lamentis*), также и нынче» (1:39:19).

В связи с эпиталамой в первой книге «Этимологий» единственный раз возникает намек на театральный (сценический) контекст: «Каковой род [песней] вначале справлялся на сцене, а затем уже стал связан со свадьбами (*Quod genus primum a gentilibus in scenis celebrabatur, postea tantum in nuptiis haesit*)» (1:39:18). Поскольку, как мы видели, в восьмой книге Исидор классифицирует драму по характеру речи, а не по особой пространственной привязке, то тут едва ли можно говорить о какой-то целостной картине.

Повествовательные формы в самом конце книги «О грамматике» — так сказать, напоследок — подразделяются

таким образом: «Также и между историей, рассказом и басней (*inter historiam et argumentum et fabulam*) есть различие. Ведь истории — это истинные дела, которые произошли; рассказы (*argumenta*) — это то, что хотя и не произошло, однако же могло быть; а басни — это то, чего не было и быть не могло, ибо они противостественны (*contra naturam sunt*)» (1:44:5; о различении *historia* — *argumentum* — *fabula*; → раздел Схемы разделения словесности... в очерке Средневековая латинская поэтика).

Из них Исидор уделяет специальное внимание басне и истории, причем если басне посвящена отдельная глава, то характеристика истории (следующая обычной для Исидора схеме: определение, создатели рассматриваемого приема или жанра, его виды) разбита на несколько главок, чем как бы дополнительно подчеркивается значимость материала; кроме того, отдельная глава посвящена «пользе истории». Подобная организация материала лишней раз подтверждает особое место, отводимое Исидором истории в иерархии жанров. Высокое же положение басни как индикаторной формы вполне традиционно для христианской эстетики.

«Басни (*fabula*) названы [так] поэтами от того, что будет высказано (*fandus*), поскольку [их сюжеты] — вещи, которые не произошли, но которые только вымышлены в речи. Они для того написаны, чтобы при помощи разговоров безгласных животных показать образ жизни некоторых людей (*ut fictorum mutorum animalium inter se conloquio imago quaedam vitae hominum nosceretur*)» (1:40:1). Создателем басни называется Алкмеон Кротонский; подразделяются они на эзоповы и ливийские: «Басни же бывают либо Эзоповыми, либо ливийскими. Эзоповы — это те, в которых бессловесные животные представляются разговаривающими между собою (*cum animalia muta inter se sermocinasse finguntur*), а также [вещи], не имеющие души, как города, деревья, горы, камни, реки. Ливийские же — [это те], где люди со зверями или звери с людьми представляются общающимися посредством голоса (*dum hominum cum bestiis, aut bestiarum cum hominibus fingitur vocis esse commercium*)» (1:40:2). Из этого пассажа становится ясно, что басня трактуется Исидором расширительно и включает в себя все случаи олицетворения.

Пояснения к другому варианту классификации басен, подразделяющему их на сочиненные ради развлечения (*delectandi causa*), сочиненные из природы вещей (*ad naturam rerum*) и из нравов (*ad mores hominum*. — 1:40:3), показывает, что в сферу басни втягивается и аллегореза. В качестве примеров басен, «сочиненных из природы вещей», приводятся аллегорически переосмысленные мифологические и фантастические животные: «Сочиненные из природы вещей (*ad natura rerum*) — это, например, ... химера — “Лев головою, задом дракон и коза серединой” (Луcretий. “О природе вещей”. V:903), то есть коза... Также в баснях изобретены и гиппоцентавры, то есть помесь человека и лошади, для выражения скоротечности человеческой жизни, ибо лошадь, как известно, самое быстрое [животное]» (1:40:4-5).

К «сочиненным ради развлечения» басням относятся те, которые рассказываются простонародьем, и собранные Плавтом и Теренцием (1:40:3). Наконец, в баснях третьего вида «все непременно сочиняется о нравах, так чтобы прийти к вещи, которой [эта басня] посвящается посредством некоего вымышленного рассказа, но с истинным смыслом (*ficta quidem narratione, sed veraci significatione veniatur*)» (1:40:6). К этому роду Исидор относит и басни Эзопа. Примеры взяты из Горация, книги Судей и из Демосфена.

Определение истории насыщено значимыми для эпо-

хи понятиями и идеями: «История (*historia*) есть повествование о событиях (*res gestae*), при помощи которого становится известным то, что было сделано в прошлом. Названа же история у греков *apo tou istorein*, то есть “от видения” или узнавания. У древних ведь никто не писал историю, если не присутствовал [при описываемых событиях] и не видел сам то, что записывал. Мы ведь лучше замечаем глазами то, что совершается, чем воспринимаем на слух (*Melius enim oculis quae fiuntprehendimus, quam quae auditione colligimus*). Ведь то, что видят, высказывают без обмана (*Quae enim videntur, sine mendacio proferuntur*). Эта наука относится к грамматике, ибо все, сколько-нибудь достойное памяти, передается посредством букв. Исторические воспоминания (*monumenta*) потому [так] называются, что они выражают память о событиях (*memoria rerum gestarum*). Цепь (*series*) же [лет или событий] названа [так] по аналогии с гирляндами (*sertae*) связанных цветов» (1:40:1-2). Обращает на себя внимание увязывание этого типа повествования не только с прошлым, но и с памятью; а также ориентация в нем на зрение, а не на слух, с дополнительным акцентированием чуждости рассказа об увиденном обману.

Исторический тип повествования подразделяется в «Этимологиях» на роды в зависимости от протяженности охваченного периода: «Родов истории три. Ведь эфемеридою (*ephemeris*) называется то, что совершилось за один день. Она у нас зовется дневником (*diarium*). (...) Календарем (*kalendaria*) называется то, что записывается за один месяц. Анналы (*annales*) — это вещи, [произошедшие] за один год. Ведь все достойные памяти [события] мирного и военного времени, на море и на земле заносятся в записки (*commentarii*) погодично и именуются анналами из-за ежегодно повторяющихся дел (*ab anniversariis gestis*). История же — это [события] многих лет или времен, и ее тщательные погодичные записки заносятся в книги. История же тем отличается от анналов, что история — это [события] того времени, которое мы наблюдаем, анналы же — [события] того времени, которое было не в наши лета. Поэтому [книги] Саллюстия содержат историю, а [книги] Ливия, Евсевия, Иеронима — анналы и историю» (1:44:1-4).

Из средств украшения речи в грамматическом разделе рассматриваются различные виды метафразмов (по-латыни «преобразование» — *transformatio*: «[ошибки] в одном слове из-за поэтической вольности и необходимости [соблюдения стихотворного] размера». — 1:35:1), фигуры речи и тропы. Ряд фигур речи Исидор выделяет как специфичные для стиха:

Анадиплосис (*anadiplosis*), трактуемый достаточно упрощенно: «...когда тем же словом, которым завершается предыдущий стих, начинается стих последующий... (*quando ab eodem verbo quo prior versus finivit, sequens versus incipit...*)» (1:36:7);

Анафора (*anaphora*) — «...повторение одного и того же слова в начале нескольких стихов (*repetitio eiusdem verbi per principia versuum plurimorum*)» (1:36:8);

Эпанафора (*epanaphora*) — «повторение одного и того же слова в одном стихе из-за важности [смысла] (*in uno versu per principia sensuum eiusdem verbi repetitio*)» (1:36:9);

Эпаналепсис (*epanalepsis*) — «...выражение (*sermo*), помещенное в начало стиха, и оно же повторенное в конце (*st sermonis in principio versus positi eiusdem in fine replicatio*)» (1:36:11);

Ирмос (*hirmos*) — «...предложение непрерывной речи, продолжающееся до отдаленного [стиха] (*sententia continuatae orationis tenorem suum usque ad ultimum servans*)» (1:36:18).

Кроме того, в «Этимологиях» рассмотрены, в порядке «предъявления», и другие фигуры: зевгма, паронимия, гомеоптон, гомеотелевтон, полиптон, антитеза и др. Как указывает Харитонов, в поле зрения Исидора не попадает весьма обширная группа фигур речи (*Харитонов: 2006. С. 247*). Примеры почти во всех случаях приводятся поэтические, по большей части из Вергилия, но есть и цитаты из Луцилия, Энния, Теренция, Ювенала, Персия Флакка, Овидия. Среди прозаических примеров есть одна цитата из Цицерона. Наконец, есть и один пример из Евангелия.

В одном случае Исидор отходит от констатационного принципа и дополняет определение парамеона (*parameion*) — «несколько слов, начинающихся с одной буквы» (1:36:14) — предостережением от излишнего увлечения приемом: Эннию, распространившему его на всю строку, противопоставляется Вергилий, ограничивающий его применение лишь частью строки.

Определение тропу (*tropos*; латинский эквивалент, данный Исидором — оборот речи, *modus locutionum*) в «Этимологиях» приведено узкое: он сводится к случаям переноса значения по сходству («*Fiunt autem a propria significatione ad non propriam similitudinem*») (1:37:1). Цель употребления «оборотов речи» (упоминается она в связи с метафорой) в том, чтобы, «надев покровы», направлять умы читающих, не давая им, незанятым, «обесцениваться» («*figuratis amictibus obteguntur, ut sensus legentis exerceant, et ne nuda atque in promptu vilescant*») (1:37:2).

Поскольку сходство как основание для переноса значения отнесено ко всем тропам в целом, то метафора определяется просто как «намеренное перенесение... слова (*verbi alicuius usurata translatio*)» (1:37:2) — она выступает таким тропом в абсолют, или идеальным тропом. Исидор подразделяет метафору на четыре вида, по характеру переноса (1:37:3-4): с одушевленного на одушевленное (*ab animali ad animate*), с неодушевленного на неодушевленное (*ab inanimato ad inanimato*), с неодушевленного на одушевленное (*ab inanimato ad animale*), с одушевленного на неодушевленное (*ab animali ad inanimato*).

К видам сравнения отнесены «уподобления равному, большему и меньшему (*similitudo ... a pari, a maiore, a minore*)» (1:37:35), а также гомеосис — «...на латынь переводится как подобие (*similitudo*), — это то, посредством чего делается указание на менее заметную вещь через сходство с той, которая более заметна (*similitudo, per quam minus notae rei per similitudinem eius, quae magis nota est, panditur demonstratio*)» (1:37:31).

Метонимия трактуется как переименование (*transnominatio*), при котором происходит перенесение смысла (*significatio*) на вещь, близкую по расположению («*transnominatio ab alia significatione ad aliam proximitatem translata*») (1:37:8); она «бывает многих видов» (например, содержащееся названо именем содержащего; открытое — именем первооткрывателя; сделанное — именем сделавшего — 1:37:8-10).

Автономасия вводится в паре с эпитетом: «Между автономасией и эпитетом то различие, что первая ставится вместо имени, второй же никогда не бывает без имени. При помощи этих двух тропов мы или браним кого-нибудь, или указываем [на него], или хвалим» (1:37:11-12)

Блок иносказательных тропов представлен аллегорией. «...Это иносказание (*alieniloquium*)», когда «одно говорится, а другое понимается» (1:37:21-22). Она имеет семь подвидов: ирония, антифрасис (определяется несколько туманно, как «...речь, понимаемая от противоположного...», — однако различие иронии и антифрасиса дается вполне традиционное), энигма («...скрытый предмет,

quaestio obscura, который трудно понять, если его не сделать явным...»; разводя аллегорию и энигму, Исидор указывает: «сила аллегории двойка, и она образно выражает одну вещь посредством других вещей, смысл же энигмы почти неясен и замаскирован посредством некоторых образов»), харизматизм («...троп, при помощи которого жестокие слова произносятся приятнее...»), паремия («поговорка, *proverbium*, установленная [силою] вещей и времен»), сарказм («...высмеивание врагов с язвительностью...») и противоположный ему астизм («...изысканный юмор без раздражения...») (1:37:23-30).

Единственный библейский пример в главе «О тропах» (снова из Книги Судей) использован, что характерно, для иллюстрации энигмы; в остальном же по-прежнему преобладают Вергилий, а также представлены Персий Флакк, Теренций, Плавт и Лукан.

В даваемой Исидором характеристике перифразы и гиперболы можно усмотреть появление ценностного оттенка в определении тропов:

Перифраза — «...этот троп — двойственный. Ведь он либо истину блистательно утверждает, либо безобразия обиняками избегает» (1:37:15);

Гипербола — «нечто преувеличивается сверх правды, однако не сбивается с пути обозначения истины: хотя слова, указывающие на это нечто, превосходят [истину], по желанию говорящего, он [говорящий] не оказывается лжецом» (1:37:21).

Точно так же Исидор акцентирует ценностный аспект в расшифровке определения оратора, данного Катонем Старшим («*Vir bonus dicendi peritus*»): «Муж добрый (*vir bonus*) включает природу, привычки и умения (*consistit natura, moribus, artibus*)» (2:3:1). Л. А. Харитонов, комментируя посвященную «изобретателям» (*inventor*) риторике вторую главу второй книги («О риторике и диалектике»), отмечает: «Термин *inventio* (изобретение) у Исидора имеет несколько отрицательный смысл: “измышлять нечто новое, противоестественное”»; комментатор вскрывает истинную глубину моралистической оценки риторикой Исидором, когда приводит достаточно часто цитируемый критиками пассаж из его «Сентенций»: «Зло не сотворено дьяволом, но изобретено, поэтому зло есть ничто...» (*Харитонов: 2006. С. 254*).

Ценностно-моралистический подход развивается в главе шестнадцатой «О стиле в речи (*De elocutione*)»: «Ведь, у латиня [красноречивым] называется тот, кто следует истинным и естественным именам вещей и не бывает в несогласии с речью или образом жизни, как в наши времена. Ему не достаточно только следить за тем, что он говорит, хотя бы оно даже говорилось ясно и изяшно, если при этом он не делает того, что говорит (*Huic non sit satis videre quid dicat, nisi id quoque aperte et suaviter dicere; ne id quidem tantum, nisi id quod dicat et facere*)» (2:16:2).

Частей речи Исидор выделяет четыре: вступление (*exordium*), повествование (*narratio*), аргументация (*argumentatio*) и заключение (*conclusio*) — а не шесть, что было бы привычнее.

В исидоровском рассмотрении риторических силлогизмов особое внимание привлекает энтимема — вследствие большого будущего, которое ожидало ее в схоластических рассуждениях о механизмах отображения мира в поэзии. Она относится к рассуждениям (*ratiocinatio*) и определяется как «неполный силлогизм или речь (*imperfectus syllogismus atque rhetoricus*)»: «Энтимема (*enthymema*) ... на латынь переводится как содержание ума, поэтому неполный силлогизм имеют обыкновенно называть искуснописанием (*artigraphus*). Ведь форма его доказательства состоит из двух частей, ибо то, истинность чего необходимо показать, обна-

руживается посредством опущенной посылки силлогизмов (...) Ведь очевидно, что [состоящее] из одной предпосылки и заключения не является полным, потому [данная фигура] более подходит для риторов, чем для диалектиков. Разновидностей энтимемы пять — во-первых, доказывающая, во-вторых, показывающая, в третьих, сентенциальная, в четвертых, служащая примером, в пятых, собирающая» (2:9:8-9).

Глава четырнадцатая «О придании характера» («De ethoroeia») — собственно, «Об этопее»), фактически, раскрывает принцип декорума, причем, в той форме, которая приложима к литературе: «Приданием характера (ethoroeia) мы называем тот [прием в речи], при котором изображаем личность человека так, чтобы выпукло представить чувства возраста, вождения, удачи, радости, пола, грусти, дерзновения. Ведь когда описывается личность пирата, речь будет дерзкою, решительною и безрассудною; когда изображается речь женщины, она должна соответствовать полу; и даже о юноше и старике, о воине и полководце, о прихлебателе и сельском жителе, и философе речь должна произноситься по-разному. Ведь охваченный радостью говорит одним образом, а раненый — другим. При составлении речей этого рода следует особенно хорошо знать следующее: кто говорит и кому, о чем и где, и в какое время, кто будет действовать, над чем будет совершено действие, или что может претерпеть [оратор], если пренебрежет этим советом» (2:14:1-2).

Уже упоминавшаяся глава «О стиле в речи», развивая Цицероновскую трактовку декорума, подводит к требованию соблюдения единства стиля: «Далее, при употреблении стилей (elocutiones) надлежит иметь в виду следующее: предмет (res), место время и личность слушающего; настоятельно требуется не смешивать нечестивое с благочестивым, бесстыжее с непорочным, легкомысленное с серьезным, смешное с печальным» (2:16:1).

Рассуждения о единстве стиля продолжают в главе «О трех манерах говорить (genera dicendi)», которые он именует *humile* (сниженная), *medium* (средняя) и *grandiloquum* (величественная) (2:17:1): «Действительно, в делах ничтожных не следует выводить ничего величавого, ничего возвышенного, но следует говорить в спокойной и прозаической манере. В делах значительных, где мы с благоговением рассказываем о боге или о людях, надлежит показывать больше пышности и блистательности. В умеренных же делах, где ничего не говорится для того, чтобы слушающий [что-либо] сделал, но только чтобы он получил удовольствие, — здесь следует говорить умеренно. И о каких бы великих вещах ни говорил человек, он не всегда должен поучать величаво, но [должен говорить] спокойно, когда учит, умеренно, когда нечто хвалит или порицает, величаво, когда призывает к обращению отпавшие души. Ведь в спокойной манере (*summissus genus*) надлежит использовать достаточные [для дела (но не более того)] слова, в умеренно (*temperatus*) — блещущие красотой, в величавой (*grandus*) — мощные» (2:17:2-3). Обращает на себя внимание как стойкая ассоциация высокого (или здесь — величавого) стиля с побуждением к действию, так и внезапное появление проблематики, связанной с проповедью.

Строгость требования единства стиля несколько умеряется во «вступлении» к главе «О фигурах в словах и продолжениях»: «Ведь поскольку прямолинейная и длительная речь создает утомление и отвержение как у слушающего, так и у говорящего, то речь должна менять направление и принимать разные формы, чтобы и говорящему давать отдых, и самой красивой быть, и судящего различным выражением лица и манерою речи к себе скло-

нять» (2:21:1).

Сами же три стиля (или манеры; → экскурс Стиль. Теория трех стилей в античности и Средневековье) вводятся таким образом: «Также следует говорить о спокойном медленно (*summissa leniter*), о яростном сильно (*incitata graviter*), о смягченном умеренно (*inflexa moderate*). Это ведь и есть три манеры говорить (*genera dicendi*): сниженная (*humile*), средняя (*medium*) и величественная (*grandiloquum*). Ведь когда мы говорим о великом, то оно должно быть передано величаво, когда говорим о малом — просто и точно (*subtiliter*), когда о среднем — умеренно» (2:17:1).

Наконец, последний раздел, знания которого Исидор требует от поэтов, — это относящаяся уже к диалектическому разделу глава «О топике»: «Топика должна храниться в памяти ораторов, [философов]-диалектиков, поэтов и юристов, поскольку предоставляет им доводы. Когда нечто доказывается в частности, это касается риториков, поэтов и юристов, а когда спорят об общем, то это, очевидно, относится к философам» (2:30:17).

Если попытаться обобщить все сказанное в «Этимологиях» о поэзии то, очевидно, что целостной характеристики поэзии мы не получим. Вместе с тем, при отборе материала Исидор проявляет определенную последовательность. При том, что в его компендиуме, помимо подробно рассмотренных, имплицитно представлен еще целый ряд античных идей (например, гораццианская мера), в нем также прослеживается и складывание новых подходов к литературе (особая значимость истории, повышенное внимание к моралистическому аспекту, к иноязычным формам и т. д.). Однако же, повторимся, в целостную концептуальную структуру эти тенденции еще не складываются.

Средневековые арабские переводы и комментарии «Поэтики» Аристотеля и их интерпретация Толедской школой переводчиков

Труд Исидора Севильского — в том числе и в своей поэтологической части — на протяжении всего Средневековья оставался важным ориентиром для развития мысли, разработки различных категорий и т. д. Однако в самой Испании непрерывному поступательному развитию культуры был положен предел вторжением в 711 г. на Пиренейский полуостров мусульман (арабов и берберов). К 718 г., когда продвижение «мавров» было остановлено, незавоеванными остались лишь горные области на севере полуострова. Реконкиста (отвоевание земель) шла медленно (продлилась до 1492 г.) и — особенно поначалу — с переменным успехом. Она наложила отпечаток на все стороны жизни испанского общества, установив собственные приоритеты, но при этом не исключала культурного обмена между мусульманским Аль-Андалусом и христианскими королевствами.

Сосредоточившись на литературной стороне этого обмена, можно вспомнить о том, что именно арабская поэзия сохранила древнейшие образцы лирики Пиренейского полуострова на романском языке в виде иноязычных вкраплений в арабском тексте оригинальных, сложившихся на этой территории поэтических жанров (мувашшах и заджалъ). В средневековых европейских литературах без труда отслеживаются заимствования тематического и сюжетного характера из литератур Востока. Формальное взаимодействие между поэтическими (в первую очередь) традициями до сих пор является предметом живой научной дискуссии.

Область поэтики демонстрирует специфическую избирательность внимания к восточным источникам: обращений к собственно арабским концепциям и размышлениям на эту тему в европейском Средневековье специалисты не обнару-

живают. Соответствующая проблематика попадает в поле зрения европейцев преимущественно (если не исключительно) в контексте арабских комментариев к трудам Аристотеля. Эту особенность «оптики» принято связывать с двумя факторами — сравнительно низким интересом к поэтике как таковой и чрезвычайно высоким авторитетом Аристотеля, сделавшим ее неотъемлемой частью философской системы.

Прямые контакты между латинским Западом и арабским Востоком даже и в Испании были затруднены языковым барьером: арабов (в том числе и выкрестов), знавших латынь или романский язык, было не больше, чем христиан, знавших арабский; обычно медиаторами между двумя культурами выступали евреи, полностью интегрированные в мусульманское общество и владевшие «народным» романским языком («латинистов» среди евреев, в том числе и выкрестов, тоже было немного).

Наиболее ранние сведения о переводах арабских текстов, сделанных на территории Пиренейского полуострова, относятся к концу X в. и касаются каталанского монастыря Риполь. Пик переводческой активности пришелся на XII-XIII вв., когда в Испанию в поисках нового знания стекаются люди со всей Европы. Символическим ее центром стал незадолго до этого (1085 г.) отвоеванный у мавров Толедо, вследствие чего это явление получило название Толедской школы переводчиков. Период расцвета переводческой деятельности в Испании подразделяется на два этапа: в XII в., когда духовным вдохновителем и организатором работ (или, во всяком случае, одним из главных организаторов и вдохновителей) был, как считается, архиепископ толедский Раймунд, переводы делались на латынь (через посредство испанского). С середины же XIII в., когда это предприятие перешло под патронаж короля Кастилии Альфонса X Мудрого, переводчики стали по большей части ограничиваться только испанской версией. Периодизация эта довольно условная, поскольку латинские переводчики продолжали работать в Испании и во времена Альфонса X, хотя королевский скрипторий несколько оттесняет их работу в тень.

Первый период существования Толедской школы переводчиков никоим образом не может считаться «национальным проектом»: люди, осуществлявшие работу, собрались буквально со всей Европы, а отбор материалов для перевода — если вообще можно усмотреть в нем какую-то тенденцию — определялся спектром научных и духовных интересов, характерных для Аль-Андалуса: особое внимание уделяется астрологии и астрономии, юриспруденции, истории, переводятся художественные тексты. Поэтика и риторика ни в первый, ни во второй период в сферу приоритетных интересов не входила — собственно, из работавших в Испании переводчиков, чьи имена нам известны, к ним обращались только Доминик Гундисалин (но не в переводах, а в собственном трактате «О делении философии») и Герман Немецкий (переводчик с арабского «Риторике» Аристотеля с комментариями Аверроэса и аверроэсовского среднего комментария к «Поэтике»).

Прежде чем обратиться к интерпретации толедской школой арабских переводов «Поэтики», необходимо рассмотреть собственно арабскую трактовку идей Аристотеля.

Две устойчивые характерные черты арабских интерпретаций «Поэтики» восходят к предшествующим традициям толкования Аристотеля: включение ее в состав «Органона» (а следовательно, отнесение к области логики) имеет александрийские корни, а внимание к этическим и дидактическим аспектам поэзии отсылает к платоническим подходам (López-Farjeat: 2005. P. 35).

«Поэтика» не относилась к тем античным текстам, которые подвергались интенсивному осмыслению и освоению в

арабской философии, однако же, привлекла к себе внимание уже одного из ее основоположников, «философа арабов» Аль-Кинди (IX в.), давшего краткое ее изложение. Большинство его трудов было утрачено, но о его трактате «Поэтики» позволяет судить найденный в 1930 г. «Трактат о количестве книг Аристотеля и о том, что необходимо для усвоения философии». Аль-Кинди относит ее вместе с «Риторикой» к числу книг о логике (они — последние в списке, соответственно, восьмая и седьмая) и характеризует таким образом: «Что касается цели, преследуемой им в его восьмой книге, которая называется “Поэтика”, то она заключается в рассмотрении искусства поэтической речи и стихотворных размеров, используемых в каждом виде поэзии, как, например, в панегирике, элегии, сатире и других». Несмотря на краткость этой характеристики, она заслуживает внимания, хотя бы из-за слабой соотнесенности перечисленных аль-Кинди жанров с рассматриваемыми Аристотелем. Лопес-Фархеат указывает на то, что этот набор жанров не отражает и багдадских литературных предпочтений VIII-IX вв., и высказывает предположение о том, что аль-Кинди не занимался углубленным исследованием литературных форм (López-Farjeat: 2005. P. 37-38).

Первый перевод «Поэтики» на арабский сделал в первой половине X в. Абу-Бишр МАТТА по неточному и неполному сирийскому варианту. Центральное место в его переводе отводится поэзии в целом, рассмотрение же трагедии несколько теряет в значимости, причем трагедия трактуется как панегирик, а комедия как сатира. Эта трактовка жанров — трагедии как восхваления благородных поступков, а комедии как поношения низких — характерна и для всех последующих арабских комментариев к «Поэтике». Мимесис переведен несколькими словами, означаемыми подражание и сравнение. Матта сохраняет идею гармоничной композиции, доставляющей удовольствие, а также и удовольствие, получаемого от представления. Это важно ввиду характерной для арабской традиции тенденции фокусироваться на морально-дидактической функции поэзии в ущерб получаемому от нее удовольствию (см. ниже об утилитарном подходе Аверроэса к удовольствию, доставляемому подражанием) (López-Farjeat: 2005. P. 37).

Первый развернутый комментарий «Поэтики» (первая половина X в.) принадлежит ученику Абу-Бишр Маты, одному из крупнейших представителей восточной философии, «второму учителю» (первым почитался Аристотель), АЛЬ-ФАРАБИ. Он был одним из авторитетнейших комментаторов Аристотеля, комментировал, кроме того, Платона; его подход к «Поэтике» задает едва ли не все характерные для арабской философии направления переосмысления текста Аристотеля.

По аль-Фараби, поэзия — последнее из пяти силлогических искусств (аподейктика, диалектика, риторика, софистика и поэтика), дающее абсолютно ложные суждения: «Говорят, что суждения либо абсолютно истинны, либо абсолютно ложны, либо в целом истинны, но частично ложны, либо истинны и ложны в равной мере. Абсолютно истинное суждение называется доказательным; то, которое в целом истинно, — диалектическим; то, которое в равной мере истинно и ложно, — риторическим; то, которое в целом ложно, — софистическим; то, которое абсолютно ложно, — поэтическим» («Трактат о канонах искусства поэзии». С. 533). Аристотель подразделял суждения на аподейктические (доказывающие), диалектические и эристические (софистические); риторические и поэтические добавляет к их числу аль-Фараби («Логические

трактаты, комментарии». С. 596). Эволюция мышления, по аль-Фараби, шла от поэзии к риторике и т. д. и достигла высшей ступени в философии; в «современности» же религия и даже философия вынуждены прибегать к низшим — риторическому и поэтическому — искусствам и облекать истину в образно-аллегорические формы при обращении к широкой публике (Касымжанов: 1982. С. 82-83).

Логическую основу риторики составляет энтимема и риторическая индукция. В энтимеме, по аль-Фараби, одна из посылок опускается, чтобы придать дополнительную убедительность изначальной идее оратора; пример, составляющий суть риторической индукции, также изначально построен к выводу (Касымжанов: 1982. С. 118). Трактат аль-Фараби «О классификации наук» определяет специфичный для поэзии силлогизм как изобразительный (воплощающий в образе), а ее задачей называет создание образов (*Medieval literary theory*: 1991. P. 280). В «Трактате о канонах искусства поэзии», однако, он высказывается осторожнее: «Из этого подразделения вытекает, что поэтическое суждение — это такое [суждение], которое не является ни доказательным, ни диалектическим, ни риторическим, ни софистическим, но при всем этом оно является видом силлогизма или скорее “послесиллогизмом” (под “послесиллогизмом” я подразумеваю индукцию, аналогию, интуицию и т. п., т. е. то, что имеет силу силлогизма)» (С. 532-533). Тут надо заметить, что в Европе конца XII-XIII вв. известностью пользовался первый из этих трактатов.

Вслед за Аристотелем аль-Фараби начинает характеристику поэзии с указания на ее миметическую природу: «Мы говорим: речения могут либо выражать, либо не выражать значения. Выражения бывают простыми и сложными. Сложные выражения могут быть суждениями или не суждениями. Из суждений одни категорические, а другие — некатегорические; из категорических одни истинны, другие ложны. Из ложных суждений некоторые запечатлевают в уме слушателей рассматриваемый предмет, который выступает вместо суждения, тогда как другие запечатлевают в их уме подражание предмету; именно последние и являются поэтическими суждениями» («Трактат о канонах искусства поэзии». С. 530). Сохраняет он и сопоставление поэзии с другими искусствами по этому признаку: «материал искусств хотя и различается, но их форма, творчество и цели одни и те же или по крайней мере сходны. Искусство поэзии оперирует суждениями, искусство живописи — красками, и в этом их различие, но на практике оба создают подобия и оба нацелены на то, чтобы представить в воображении и чувствах человека подражания» (Ibid. С. 542). Рассуждений о характере подражания в музыке и вообще о музыке как об отдельном виде искусства у аль-Фараби нет, однако он уделяет немало внимания роли музыки в организации поэтического текста.

На использование подражаний как на дифференциальный признак поэзии аль-Фараби указывает в трактате «Об [искусстве] поэзии» — в их отсутствие нельзя говорить о поэтическом характере текста, даже если он организован метрически: «Многие поэты также обладали природным даром к убеждающим высказываниям. Они сочиняли эти высказывания и укладывали их в стихотворный размер, вследствие чего эти высказывания воспринимались многими людьми как стихи, в то время как в действительности они являлись риторическими высказываниями и представляли собой отклонение этих поэтов [от области поэзии] в область риторики» («Об [искусстве] по-

эзии». С. 549-550). А вот использование подражания автоматически определяет природу высказывания как поэтическую: «Подражания могут легко применяться и в области риторики, а именно: в отношении тех вещей, которые очень близки, понятны и известны всем. Возможно, многие ораторы, владея от природы способностью к поэтическим высказываниям, совершали ошибку, используя подражания чаще, чем того требовала риторика. Высказывания этих ораторов не принимались на веру и воспринимались многими людьми как риторические преувеличения, тогда как в действительности эти высказывания являлись поэтическими и представляли собой отклонение этих ораторов от области риторики в область поэзии» («Об [искусстве] поэзии». С. 549).

Несколько раньше аль-Фараби прямо говорит о том, что не всякое поэтическое высказывание является стихом: «Если высказывание состоит из того, что подражает вещи и не уложено в стихотворный размер и не имеет ритма, то оно не считается стихом, а считается поэтическим высказыванием. А если высказывание наряду с этим будет еще уложено в стихотворный размер и поделено на части, то в этом случае оно станет стихом» (Ibid. С. 548). На этом фоне еще больше бросается в глаза, что аль-Фараби полностью игнорирует элементы поэтической макроструктуры — как в посвященном комментарию к Аристотелю «Трактате о канонах искусства поэзии», так и в самостоятельном трактате «Об [искусстве] поэзии»; поэтический текст рассматривается исключительно как высказывание, и к тому же — в логической или этической перспективе.

Именно в трактате «Об [искусстве] поэзии» аль-Фараби излагает развернутую теорию подражания: подражания вещам могут производиться действием и высказыванием; производимые действием делятся на два вида: на сделанные руками (например, статуя, «точь-в-точь похожая на какого-то человека»), и на действия, уподобляющие одного человека другому. «Подражание же высказыванием представляет собой составление высказывания, в котором содержится или высказываются вещи, подражающие вещи (о которой идет речь), посредством указания на [другие] вещи, подражающие этим вещам [подражающие вещи]. Посредством [подобного] высказывания, состоящего из того, что подобно вещи, достигается воображение этой вещи либо в самой вещи, либо в другой вещи». Таким образом, подражания посредством высказывания также делятся на два вида (С. 550-551). Трудно переоценить значение этого пассажа аль-Фараби в контексте арабского осмысления аристотелевского мимесиса: перед нами цепочка умозаключений, посредством которой смысловой фокус переносится с подражания природе на «воображение», то есть способность воссоздавать и воспринимать образы, а также производить с ними различные операции. Возникает большой соблазн истолковать тот факт, что эта концепция излагается не в контексте комментария к «Поэтике» а в «авторском» трактате аль-Фараби, как свидетельство ясного осознания ее принципиального отличия от предложенной Аристотелем.

Впрочем, в «Трактате о канонах искусства поэзии» аль-Фараби стремится не выявить специфику поэзии, а, напротив, продемонстрировать родство ее приемов с теми, что используются для доказательства в логике. Вместо того, чтобы развивать теорию подражания как воссоздания образа, он приравнивает его к аналогии: «Мы говорим, суждение может быть или категорическим, или некатегорическим. Если суждение категорическое, оно может быть или силлогистическим или несиллогистическим. Если оно силлогистиче-

ское, то оно может быть или проблематическим, или ассерторическим; если оно проблематическое, то оно может быть или индуктивным, или суждением по аналогии. Аналогия по большей части используется в искусстве поэзии; из этого очевидно, что поэтическое суждение — это аналогия» (С. 531-532).

Подобное изменение перспективы выводит на первый план переносный характер поэтического высказывания (точнее, использование в нем непрямого обозначения) — эта характеристика поэтического текста раскрывается, опять же, в трактате «Об искусстве поэзии»: человек «может сделать подобие самой вещи и вместе с тем сделать подобие подобия вещи. Так, он может изваять статую Зейда и изготовить одновременно с ней зеркало, в котором отражается статуя Зейда. Мы можем быть не знакомы с Зейдом, но можем познакомиться с ним благодаря тому, чему он подражает, а не благодаря тому, что мы видим сами его образ. Мы можем не увидеть саму его статую, но можем увидеть отражение его статуи в зеркале. Тогда мы познакомимся с ним по тому, что подобно его подобию. В этом случае мы отделимся от действительного [Зейда] на две ступени. Именно это и является следствием высказываний, содержащих подражания. (...) Таким образом, при подражании получается отдаление от вещи на много ступеней. Таково и воображение вещи, создаваемое этими высказываниями. Следствием воображения вещи также будет отдаление от нее на много ступеней. Вещь может предстать в воображении благодаря тому, чему она подражает непосредственно и при посредстве одной или двух вещей, в зависимости от высказывания, значения которого представляют собой подражания [рассматриваемой] вещи. Многие люди считают, что подражания далекой вещи производятся полнее и совершенней, чем близкой, и полагают, что сочинитель высказываний, поступающий именно так, больше подходит к своему искусству и более достоин сочинять подражания и использовать их в своих творениях» (С. 553-555).

Явственно ощущаемое в этом пассаже влияние Платона дополнительно оттеняет идеальный характер рассуждений аль-Фараби о переносе значений, позволяющий ему полностью игнорировать проблему искажений. Точно так же в комплекс представлений об «абсолютно ложном» характере поэтического высказывания не входит элемент фантазии. Воображение — в этом своем аспекте — выступает исключительно как способность к воссозданию и ассоциации образов; о порождении образов речь не идет. По этому признаку аль-Фараби противопоставляет поэзию софистике: «Но пусть никто не думает, что термины “софистика” и “подражание” — одно и то же. Напротив, они различаются в следующих отношениях: цель софиста отлична от цели подражателя, поскольку софист вводит в заблуждение слушателя, [заставляя его предполагать нечто] обратное [действительности]; таким образом, он представляет существующее несуществующим, а несуществующее — существующим, в то время как подражатель представляет не абстрактное, а подобие [действительности]» («Трактат о канонах искусства поэзии». С. 530-531).

Другой аспект воображения, привлекающий внимание аль-Фараби, заключается в том, что оно может обосновывать действия человека: «Часто поступки человека зависят от его воображения. Так, он может вообразить какую-нибудь вещь в другой вещи и вследствие этого совершить такие же действия, какие совершил бы, если бы наличие этой вещи в другой вещи подтверждалось бы ощущениями или доказательством. Он со-

вершает эти действия, даже если его воображение [вещи] в действительности является неверным. Так, например, бывает, когда человек увидит какую-нибудь вещь до некоторой степени похожую на ту, к которой он чувствует отвращение. В этом случае у него тотчас возникает в воображении вещь, внушающая ему отвращение к ней, и он станет избегать и сторониться ее, даже если в действительности эта вещь не такова, какой ему представляется» («Об искусстве поэзии». С. 551).

В этом своем качестве воображение встраивается в ряд «мотиваторов» поступков, принадлежащих другим областям логики: «...воображение [вещи] так же важно в поэзии, как, например, знание в доказательстве, мнение — в топике и убеждение — в риторике» (Ibid. С. 551). И воображение — самая мощная сила в этом ряду: «Итак, поступки человека часто зависят от его воображения. Они часто зависят также от его мнений или знаний. Правда, его мнения и знания часто вступают в противоречие с воображаемыми им вещами. В таких случаях он совершает свои поступки на основе воображаемых им вещей, а не на основе своих мнений или знаний» (Ibid. С. 552-553).

Именно эту особенность человеческого сознания и эксплуатируют поэты: «высказывания, использующие воображаемые вещи, направлены на то, чтобы побудить слушающего совершить какой-нибудь поступок, вызываемый образом, который представился ему в рассматриваемой вещи. Это выражается [у слушающего] в том, что у него, независимо от того, верно ли его образное представление или нет, таково ли оно в действительности или нет, возникает желание добиться вещи, которая ему представилась, или избежать, уничтожить, возненавидеть ее, или совершить другие поступки, причиняющие добро или зло. То же самое происходит с человеком, когда он представляет подобие какой-нибудь вещи» (Ibid. С. 553). Манипуляция сознанием аудитории, к которой прибегает поэт для достижения желательного результата, носит интенциональный характер: человек «воображает в вещи образ какой-нибудь другой вещи. Это может быть, если человек [ранее] видел эту другую вещь своими глазами и у него сложился ее образ. Если после этого ему опишут вещь посредством высказывания, то в высказывании о ней ему представится образ этой другой вещи, возникший у него ранее. Так действуют высказывания, создающие образные представления о добре, зле, несправедливости, пошлости и благородстве в рассматриваемой вещи» (Ibid. С. 552). Более того, поэт не только подбирает образы, вызывающие заданную реакцию у аудитории, но ради эмоционального воздействия представляет свой предмет «более благородным или более низким», чем он есть на самом деле (Islamic Philosophy. Aesthetics in Islamic philosophy. 3. Imitation and Imagination).

К встающей в контексте подобной трактовки действенной силы поэзии проблеме ее моральной оценки аль-Фараби обращается в «Афоризмах государственного деятеля» (52), где выделяет шесть видов поэзии: «Все поэтические произведения сочинены только для того, чтобы нечто отлично представить в воображении. Их — шесть видов, из которых три похвальны, а три заслуживают порицания. Посредством одного из трех похвальных [видов] стремятся к улучшению разумной силы и направлению ее действия и мысли к счастью, к представлению в воображении божественных и благих вещей, к отличному представлению в нем добродетелей, к выявлению красоты их и выявлению безобразности и низости злых поступков и пороков. По-

средством второго [вида] стремятся к улучшению и ослаблению аффектов души, возводимых к силе. Их изменяют до тех пор, пока они не станут умеренными и перестанут быть чрезмерными. Такими аффектами являются, например, гнев, гордость, жестокость, наглость, честолюбие, властолюбие, жадность и тому подобное. Те, кто обладает этими [качествами], направляются [данном видом поэзии] к тому, чтобы использовать их в благих, а не дурных делах. Посредством третьего [вида] стремятся к улучшению и умеренности аффектов души, возводимых к слабости и мягкости, каковы страсти, изменные удовольствия, криводушие, слабохарактерность, жалость, страх, тревога, печаль, стыд, изнеженность, податливость и тому подобное, с тем чтобы они были сломлены, перестали быть чрезмерными и стали умеренными и чтобы их использовали в благих, а не дурных делах. Три заслуживающих порицания [вида поэзии] составляют противоположности трем похвальным [видам]: что последние исправляют, то первые разрушают, приводят от умеренного состояния к чрезмерному».

В рамках представления о поэзии как о силлогистическом искусстве вполне закономерно выглядит предпочтение рационалистического, умозрительного ее варианта. Интереснее, что именно в перспективе моральной оценки поэзии у аль-Фараби находится повод поговорить о роли поэзии для «улучшения и ослабления» различных аффектов. При этом механизм достижения этого «улучшения и ослабления» посредством аффективного, по сути, — основанного на приятии/отторжении — действия воображения не раскрывается. Рассуждения, опять же, ведутся в идеальной плоскости и никакие попытки увязать эту классификацию с жанровой не делается.

Жанр рассматривается аль-Фараби в «Трактате о канонах искусства поэзии»: «поэтические суждения» могут классифицироваться на основе размеров — сфера исследования музыканта или просодиста; или фабул — это «область исследования толкователя символов, интерпретатора поэзии, исследователя поэтических идей» (С. 533). К ним аль-Фараби и отсылает своего читателя, оговаривая только, что греки, в отличие от всех других «прошлых и настоящих народов», которые «не делают различия между размером и фабулой и не предписывают специального размера для каждой разновидности поэтической темы», «имели определенный размер для каждого вида поэзии» (С. 534). Отказавшись классифицировать современную поэзию (поскольку этому посвящено достаточно книг), аль-Фараби, однако, перечисляет ряд жанров арабской и персидской поэзии: сатира, пэан, состязательные стихи, аллегорические, комические, лирические, описательные и т. д. Появление в этом перечне пэана и состязательных стихов позволяет комментаторам высказать предположение о том, что «Поэтика» Аристотеля использовалась на средневековом Ближнем Востоке в качестве пособия (аль-Фараби. «Логические трактаты». С. 596).

Воспроизведенная далее классификация греческой поэзии, «которую использовал мудрец [Аристотель] в своих рассуждениях по искусству поэзии» («Мы говорим, греческая поэзия подразделяется на следующие жанры, которые я здесь перечислю: трагедию, дифирамб, комедию, ямб, драму, айнос, диаграмму, сатиры, поэму, эпос, риторику, амфигенезис и акустику» — «Трактат о канонах искусства поэзии». С. 534-535), своим несовпадением с известным нам «аристотелевским» перечнем жанров сблизает некоторых исследователей предпо-

ложить, что аль-Фараби пользовался более полным вариантом «Поэтики». Однако же следующие далее характеристики отдельных жанров скорее подталкивают к обсуждению характера и происхождения дополнительных источников, использовавшихся арабским философом (Лопес-Фархеат и в наборе жанров, и в определении, даваемом трагедии и комедии, склонен усматривать отражение специфических черт арабской поэзии той эпохи — López-Farjeat: 2005. P. 40-41):

«Трагедия — это поэтический жанр со специальным размером. Она доставляет удовольствие всем тем, кто слышит или декламирует ее. В трагедии упоминаются хорошие действия и похвальные дела, являющиеся примером для других; в ней также восхваляются правители городов. Музыканты обычно поют трагедию перед монархами, и, когда монарх умирает, они вставляют в трагедию некоторые добавочные мелодии, оплакивающие умерших монархов.

Дифирамб — это жанр поэзии с удвоенным размером трагедии. В дифирамбе упоминаются хорошие действия, общепохвальные нравы и добродетели, присущие всему человечеству, без восхваления какого-либо отдельного монарха или лица, но упоминаются только общие хорошие деяния.

Комедия — это поэтический жанр со специальным размером. В комедии повествуется о плохих делах, [дается] сатира на людей, на их нравы, заслуживающие порицания, и предосудительное поведение. Иногда в отдельных местах дополнительно вводятся напевы, в которых упоминаются нравы, заслуживающие порицания, уродливые черты, присущие и людям и животным.

Ямб — это поэтический жанр со специальным размером. В ямбе упоминаются общеизвестные изречения как о хороших, так и о плохих делах, при условии, что они общеизвестны, такие как поговорки. Этот жанр использовался при раздорах и войнах, в период гнева и раздражения.

Драма — точно такая же разновидность [как и предыдущая], за исключением того, что в ней упоминаются поговорки и общеизвестные изречения, относящиеся к определенным людям и определенным лицам. (...)

Эпос и риторика — это жанры [поэзии], в которых описываются прежние политические и правовые порядки. Этот жанр поэзии также описывает образ жизни и деяния монархов, время [их правления] и события. (...)

Поэма — это поэтический жанр, в котором стихи описывают превосходное и плохое, правильное и неправильное; каждый вид этих стихов напоминает прекрасные и превосходные, безобразные и порочные дела» («Трактат о канонах искусства поэзии». С. 535-537).

Весьма условный характер представления средневековых арабов об античных литературных жанрах вряд ли нуждается в отдельном оговаривании. В приводимых аль-Фараби характеристиках в первую очередь бросается в глаза господство тематического принципа классификации (исключение составляет лишь сатира, характеризующаяся по своей функциональности: «Сатиры — это поэтический жанр с размером, который создали музыканты, чтобы своим пением заставить [людей, ряженных в] зверей и вообще разных животных, выполнять движения, которые удивляют тем, что отклоняются от природных движений [людей]») и полное отсутствие упоминаний каких-либо специфичных структурных элементов, характерных, для того или иного жанра. Несмотря на явное доминирование морально-дидактических характеристик определение трагедии демонстрирует, что эстетические принципы не позабыты совсем, а айнос (понятие с широким спектром значений: повествование, басня, поговорка, похвальное слово) описывается исключительно в эстетических категориях: «Айнос — это

поэтический жанр, в котором содержатся рассуждения, доставляющие удовольствие или благодаря своему высокому мастерству, или благодаря тому, что они замечательные и восхитительные».

В «Трактате о канонах искусства поэзии» аль-Фараби раскрывает и свое понимание соотношения этики и эстетики в поэзии: «Далее, при создании стихотворений, [душевные] состояния поэтов отличаются по степени их совершенства и несовершенства. Это [зависит] или от идей, или от [поэтической] темы. Что касается идей, то они бывают более полезны в одно время, чем в другое, в силу того, что необходимые душевные качества испытывают то подъем, то упадок (...) Что касается темы, то один раз сходство между двумя сравниваемыми положениями может быть далеким, тогда как в другой раз — близким, очевидным большинству людей. Суждение о совершенстве или несовершенстве [поэта] зависит от близости или отдаленности сходства [сравниваемых] положений» (С. 540). Отдельно оговорены критерии совершенства сравнения (уподобления): высокое мастерство поэта проявляется в умении представить при помощи добавочных суждений по сути далекие друг от друга положения как близкие и напоминающие друг друга (С. 541).

В классификации поэтов он придерживается исключительно эстетических установок и выделяет поэтов обладающих природным талантом, но не владеющих в должной мере искусством поэзии; владеющих искусством в совершенстве и исполнителей: «Мы говорим: поэтов [можно подразделить на три категории. [Первые] обладают природным дарованием и способностью создавать и читать стихи и замечательной склонностью [придумывать] сравнения и метафоры или в большинстве жанров поэзии, или в каком-нибудь определенном жанре. [Эти поэты] не знакомы с искусством поэзии в должной мере, но довольствуются прекрасным природным дарованием и склонностью излагать то, к чему они предрасположены. Они не являются “мыслящими” (арабизация греческого слова “силлогизирующий”) — аль-Фараби. *«Логические трактаты»*. С. 600) поэтами в истинном смысле слова, потому что у них отсутствует совершенство изложения и нет прочных [основ] в данном искусстве. Такой поэт называется “мыслящим” только в силу проявляемой им деятельности в качестве поэта.

[Вторая категория поэтов] состоит из тех, кто истинно знаком с искусством поэзии, ни одно из средств выражения или [ни один из] канонов поэзии не чужды им, к какой бы области они ни обратились. Эти [поэты] обладают прекрасной способностью искусно [придумывать] сравнения и метафоры. Такие поэты по праву заслуживают названия “мыслящих” поэтов.

[К третьей категории относятся те], которые подражают поэтам первых двух групп и их творчеству; сохраняя их творения и подражая им в сравнениях и метафорах, они не обладают при этом никакими поэтическими врожденными способностями или каким-либо пониманием канонов данного искусства. Именно среди поэтов этой категории наиболее часты упущения и ошибки» (*«Трактат о канонах искусства поэзии»*. С. 538-539).

Велик соблазн усмотреть в определении первой категории поэтов элемент интуитивности; и, надо сказать, в дальнейших своих рассуждениях аль-Фараби приводит пример того, что в «современных» категориях трактуется как вдохновенное, интуитивное творчество. Однако, для него удача подобного рода — плод случайности: «Иногда может случиться, что случайно занимающийся искусством создает исключительно блестящие стихи, с которыми будет трудно

соперничать специалистам. Однако это происходит в силу чистой случайности и совпадения, и такой поэт не может быть назван “мыслящим”» (*«Трактат о канонах искусства поэзии»*. С. 540-541).

И все же иррациональное не полностью исключается из концепции творчества аль-Фараби: произведение могут создаваться поэтами «по природе» (что подразумевает или природную склонность, или более совершенное овладение тем или иным жанром), или «по принуждению» (используется терминология, относимая Аристотелем к движению — аль-Фараби. *«Логические трактаты»*. С. 600-601) и «самая прекрасная [поэзия] — это та, которая создается “по природе”» (*«Трактат о канонах искусства поэзии»*. С. 539-540).

Таким образом, в трудах аль-Фараби подчиненность поэзии логике получает концептуальное воплощение в осмыслении поэтических произведений как высказываний. Отсюда естественно вытекает представление о том, что поэтическое высказывание может и не быть стихотворным, с одной стороны, и полное безразличие к таким категориям поэтики, как композиция, фабула, характер и т. д., с другой, — их невозможно адаптировать к логическим принципам построения дискурса.

Вместе с тем, включение поэтики и риторики в область логики не проходит бесследно и для этой последней и приводит к тому, что логика становится наукой о высказываниях как таковых, а силлогистические искусства классифицируются аль-Фараби исходя из типа используемых в них силлогизмов и специфичных для них целей высказываний. Риторика направлена на убеждение, а задача поэзии — создание в воображении слушателя подобия, образа реального предмета; а поскольку воображение побуждает человека к действию, то поэтика и риторика очень близки по своему воздействию на аудиторию и приемы одной дисциплины могут использоваться в другой (однако, с точки зрения аль-Фараби, использование «чужих» приемов затрудняет достижение свойственной данному искусству цели).

Итак, аристотелевский мимесис переосмысливается в «во-ображение» — способность вызывать, воссоздавать в сознании слушателя образы предметов; при этом нигде не говорится о способности поэта создавать оригинальные образы. Работая с предметами, неизвестными аудитории в реальности (или труднопредставимыми), поэт использует аналогию, связывая этот предмет со знакомым аудитории. При этом происходит перенос эмоциональных реакций с одного предмета на другой; целью поэта при подобном переносе является возбуждение у аудитории желания или отторжения в отношении того, о чем идет речь, и с этой целью поэт представляет вещи либо благороднее, либо ниже, чем они суть в самом деле; задачи он, соответственно, решает (или, во всяком случае, призван решать) морально-дидактические. Вместе с тем, аль-Фараби признает за искусством поэзии и эстетическую функцию — доставлять удовольствие аудитории; речь об этом аспекте заходит крайне редко, и показательно, что один из этих немногих случаев приходится на определение трагедии.

Ибн-Сина, второй из известных нам комментаторов «Поэтики», в своих философских трудах постоянно обращался к идеям аль-Фараби, разрабатывая и переосмысляя их. В отношении «Поэтики» вклад Ибн-Сины (его комментарий, созданный ок. 1020 г. и вошедший в энциклопедиче-

скую «Книгу исцеления», сохраняет наибольшую среди арабских интерпретаций верность оригиналу Аристотеля) выразился в том, что он придал построениям логическую стройность и цельность, ликвидировав внутренние противоречия и неясности. Интересно, что для своей работы он использовал перевод не Абу-Бишр Матты, а ученика аль-Фараби (часть источников называет его учеником и Матты) Яхйа ибн Ади, который, впрочем, тоже был сделан с сирийского, а не с греческого языка. Что касается аль-Фараби, то достоверно известно, что он знал перевод Матты, но характер его комментария не позволяет однозначно судить, им ли он пользовался (*López-Farjeat:2005. P. 41*).

Итак, продолжая линию осмысления поэзии в контексте логики, Ибн-Сина вычленяет специфический «поэтический силлогизм» — такие силлогизмы, наряду с риторическими образуют фундамент традиционной религии. Ибн-Сина связывает этот тип силлогизма с особой группой посылок, даваемых в образе жем. Это послылки, которые высказываются таким образом, что оказывают на аудиторию чисто эмоциональное воздействие. Подобные высказывания основаны на подражании, которое и обуславливает эмоциональное воздействие, побуждающее людей поступать определенным образом даже в том случае, когда эти высказывания ложны. Данные воображения не обязательно неистинны, но истинность или ложность для них не принципиальны (тут уместно оговорить, что с точки зрения Ибн-Сины и нравственные принципы, относящиеся к сфере практического разума, не могут рассматриваться в категориях истинности/ложности. — *Сагадеев:1980. С. 138*). Поступки большинства людей диктуются именно такими побуждениями, а не рассуждениями, мнениями или аксиоматическими положениями (Там же. С. 98). Итак, для поэтического силлогизма не только характерен особый тип посылки: он также обладает специфичным строением, в основе которого лежит подражание, и собственной функцией — оказывать эмоциональное воздействие на аудиторию, побуждая ее к действию. Под действием тут подразумевается не столько физический поступок, сколько умозрительное принятие истины и отвержение лжи — при оперировании поэтическим силлогизмом это «действие» осуществляется не на основе рациональных размышлений, а под действием эмоций (*Medieval literary theory:1991. P. 283*).

В комментарии к «Поэтике», констатируя эмоциональный, а не рациональный характер поэтического воздействия, Ибн-Сина уточняет: если ложное подражание чему-то побуждает душу к действию, то не будет ничего удивительного в том, что и сам подлинный объект этого подражания будет воздействовать на нее таким же образом — а именно это и требуется. Люди чаще подчиняются воображаемому, чем подлинному; услышав истину, многие пренебрегают ею и уклоняются от нее. В подражании есть элемент чудесного, которым истина не обладает (*López-Farjeat:2005. P. 42*). Таким образом, основа действенности подражания — эстетическая.

Воспроизводимость поэтического воздействия, возможность предсказать, какую реакцию вызовет образ, позволяет Ибн-Сине, с одной стороны, провести параллель между поэтическим высказыванием и рационалистической аргументацией. Так, в «Трактате о любви» Ибн-Сина, относя к ведению воображения все изящные искусства, констатирует: человек применяет силу воображения «к изящным и прекрасным вещам так, что [действие его воображения] почти уподобляется [действию] чистого разума» (*Сагадеев:1980. С. 137*). Правда, он тут же называет воображение «обманщиком

и краснобаем» и особо предостерегает от подмены воображением разума в вопросах, находящихся исключительно в его (разума) ведении (Там же. С. 137). С другой стороны, объективный характер воздействия поэтического текста позволяет Ибн-Сине сделать вывод о его моральной ценности (*Islamic Philosophy. Ibn Sina. 8. Poetry, character and society*).

Утверждение, что действие воображения «почти уподобляется» действию чистого разума, подразумевает, в частности, способность поэтического языка выражать различия между посылками, аргументами и заключениями (*Islamic Philosophy. Ibn Sina. 8. Poetry, character and society*). Причем, развивая идею поэтического силлогизма, Ибн-Сина подчеркивает, что создается этот силлогизм так, что обретает форму и композицию, которые душа воспринимает благодаря тому, что в них есть от подражания и даже от правды (*Islamic Philosophy. Aesthetics in Islamic philosophy. 3. Imitation and Imagination*). Таким образом, Ибн-Сина, в отличие от аль-Фараби, не игнорирует собственно поэтику художественного текста, а стремится обосновать (а по сути переосмыслить) с позиций логики специфичные элементы его структуры. Закономерным выглядит в этой связи то, что он, в отличие от аль-Фараби, считает стихотворную форму обязательной для поэтического высказывания: в самом начале комментария к «Поэтике» Ибн-Сина определяет поэзию как образное (изобразительное) речение, составленное из высказываний, подчиненных мере, ритму и, среди арабов, рифме.

Продолжает Ибн-Сина и линию осмысления аристотелевского мимесиса как изображения, т.е. способности воссоздавать в тексте и в сознании образы реальных предметов, возбуждая эмоциональную реакцию на них. К этому унаследованному от аль-Фараби концепту он добавляет эстетическую составляющую: способность доставлять этим подражанием удовольствие и вызывать удивление (*López-Farjeat:2005. P. 42*). Как и аль-Фараби, он сосредотачивается, в первую очередь, на не прямом, переносном механизме обозначения, когда для изображения предмета и формирования реакции на него используется какой-то другой предмет (*Islamic Philosophy. Ibn Sina. 8. Poetry, character and society*), хотя и не отрицает возможности прямого обозначения — когда предметом изображения является именно тот, образ которого воспроизводится.

Мысль аль-Фараби о том, что, добиваясь искомой реакции аудитории, поэт либо облагораживает предмет изображения, либо принижает его, Ибн-Сина в своем комментарии к «Поэтике» продлевает в область рецепции: комедия (порицающая пороки, а следовательно, практикующая сниженное изображение предмета) подходит низким и грубым людям, а трагедия (изображающая благородные поступки) — благородной аудитории. Соответственно, в комментарии к «Поэтике» Ибн-Сина кроме эстетической стороны, связанной с удивлением и наслаждением, которые вызывает поэзия, выделяет также риторическую, подразумевающую гражданские и нравственные функции поэзии, и подчеркивает органическую связь этих аспектов (*Сагадеев:1980. С. 99*). В этом отношении он отходит от аль-Фараби, полагавшего, что использование приемов «смежной» области снижает действенность и риторики, и поэтики. Это не означает, что Ибн-Сина не пытается развести эти искусства: в его представлении риторика направлена на отстаивание мнения и не побуждает к приятию или отторжению того, о чем идет речь, поэтика же подталкивает к формированию отношения к предмету изображения (*Medieval literary theory:1991. P. 287*).

Как говорилось выше, сам характер воздействия поэтического высказывания обуславливает его моральную значи-

мость, а следовательно, и дидактическую функцию поэзии: необходимо внушать душе истинные убеждения, а добиться этого при помощи вымышленных образов легче, чем посредством строгих логических построений. Однако же, особое значение в контексте арабской философии, едва ли не автоматически предполагающей этическую направленность поэтического высказывания, обретает тот факт, что Ибн-Сина, в принципе, допускает существование нейтрального с этой точки зрения поэтического или изобразительного высказывания, населенного не на то, чтобы возвеличить или снизить то, чему оно подражает, а на то, чтобы просто вызывать удивление посредством красоты сравнения (*Islamic Philosophy. Aesthetics in Islamic philosophy*. 3. Imitation and Imagination).

Все вместе эти концептуальные послышки приводят к следующей расшифровке аристотелевского определения трагедии: трагедия представляет собой подражание благоществу, совершенному и благородному действительно людей, занимающих высокое положение; через сообразную речь, не обращаясь к частным добродетелям, оно влияет на частности, но не посредством качества, а через действие. Это подражание, которое несет душам ощущение жалости и сострадания. Далее Ибн-Сина поясняет, что в трагедии рассказывается о самых возвышенных добродетелях стихотворным и доставляющим удовольствие языком, чтобы склонять души к добру и милосердию. Она подражает действиям, потому что добродетели и качества далеки от воображения, в то время как действия знакомы ближе (*López-Farjeat: 2005*. P. 43). Здесь можно говорить о целостной жанровой характеристике, которой не было в определении аль-Фараби; хотя, конечно, концепция трагедии, предлагаемая Ибн-Синой, имеет очень мало общего с аристотелевской.

Уроженец «Запада» — Аль-Андалуса — ИБН-РУШД (АВЕРРОЭС) в своих комментариях к «Поэтике» (вторая половина XII в.) продолжает развитие специфической арабской концепции трагедии и поэзии в целом и, фактически, завершает его, поскольку он стал последним из средневековых арабских комментаторов греческого философа. В числе мыслителей, которых Ибн-Рушд комментировал, был и аль-Фараби, но основной корпус трудов Аверроэса связан с Аристотелем. Конкретно же в комментариях к «Поэтике» он ориентировался на Ибн-Сину, временами вступая с ним в полемику; работал с переводом Абу-Бишр Маты.

Обращаясь к конкретному произведению Аристотеля, Ибн-Рушд создавал малый комментарий (или парафраз, представляющий собой изложенные в сжатой форме собственные соображения Аверроэса на темы, затронутые в рассматриваемом трактате), средний (в котором он пересказывает и интерпретирует положения труда Аристотеля, опираясь на его структуру и приводя временами формулировки греческого философа) и большой, ближе всего стоящий к нашим представлениям о жанре комментария, т. е. приводящий текст оригинала с сопутствующими пояснениями и истолкованиями. В отношении «Поэтики» известны малый и средний комментарии, входящие в соответствующие комментарии «Органона»; большой же, как считается, создан не был (*Medieval literary theory: 1991*. P. 280).

Изначальный текст малых комментариев к «Поэтике» и «Риторике» не сохранился. Современные ученые оперируют реконструкцией, опирающейся на два иудео-арабских списка: один из них датирован 1356 годом; датировка, встречающаяся в тексте другого — 1216 год — считается сомнительной (*Butterworth: 1977*. P. 1). Из переводов малых комментариев «Поэтики» и «Риторики» на латынь, выпущенных в XV и XVI вв., к настоящему моменту сохранился только поздний вариант Абраама Бальмского, сделанный с иврита и

опубликованный в Венеции в XVI в. (*Ibid*. P. 2).

Как уже ясно из их вхождения в комментарий к «Органону», в малых комментариях риторика и поэтика рассматриваются в контексте логики, однако они отнесены, вместе с диалектикой, к искусствам, основанным на мнении (*Butterworth: 1977*. Introduction). Наряду с толпикой, риторика и поэтика рассматриваются как искусства, предлагающие модели подражания правильно выстроенному рассуждению, с целью оказания влияния на людей в различных ситуациях, — но, в первую очередь, в контексте принятия политических решений и утверждения религиозных убеждений (*Butterworth: 1977*. P. 19).

Дальше всего Ибн-Рушд отходит от предшественников в определении функций поэзии: благодаря своему образному строению она может выразить вещи или вовсе иначе невыразимые, или трудно постигаемые (в качестве иллюстрации дается аллюзия на Бога) («Малый комментарий к „Поэтике“ Аристотеля». 2). Однако подходит он к этой мысли через рассуждения о заблуждениях, в которые может вводить человека образное выражение.

Выделяя два вида подражания/изображения — посредством сравнения и при помощи переноса значения (в качестве примера приведена метафора и один из тропов арабской поэзии), Аверроэс говорит о том, что во втором случае многие люди могут принять изображение за то, что изображается. Причиной подобного заблуждения является структура приема: в тексте мы видим лишь иносказание, а стоящий за ним предмет никак не актуализирован, хотя само искусство не принимает изображение чего-то за саму вещь. В том, что далее подобные ошибки относятся к ведению софистики, Баттеруорт усматривает имплицитное указание на то, что поэт может прибегать к обману и сознательно (*Butterworth: 1977*. P. 36-38).

Ибн-Рушд идет против предшественников и в вопросе о силлогистическом строении поэтического высказывания: по его мнению, силлогизмы в поэзии не применяются, специфичного для нее силлогизма не существует. Если же в ней используются силлогистические доказательства, то это своего рода обман, имеющий целью уподобить ее другому искусству («Малый комментарий к „Поэтике“ Аристотеля». 3).

При этом определение поэтического высказывания, которым открывается малый комментарий к «Поэтике», вполне традиционно: поэтическое высказывание описывается как ритмически организованное, направленное на образное или иллюстративное представление вещи в речи, призванное оттолкнуть душу от этой вещи, или заставить желать ее, или же просто поразить душу восхищением, проистекающим из образного ее (этой вещи) представления (Там же. 1). Здесь Ибн-Рушд, как и Ибн-Сина, допускает для поэтического высказывания чисто эстетическую задачу и полагает стихотворную форму для него обязательной. Более того: с его точки зрения ритмическая организация придает образному воплощению («воображению») полноту (1). Помимо указания на возможность прямого и непрямого изображения предмета, определение констатирует и эмотивную действенность подражания/изображения, передаваемую через используемые всеми тремя комментаторами категории желаний/отвращения. Однако же, если Ибн-Сина, хотя и с оговорками, но видит некоторые основания для уподобления действия воображения действию разума, Ибн-Рушд на этот счет категоричен (и последователен, если вспомнить о

том, что дальше он отказывает поэзии в силлогистическом строении): точно так же, как доступные чувствам предметы, вызываемые в воображении многими искусствами (например, декоративным), на самом деле чувственно не воспринимаются, так и речи, заставляющие что-то вообразить, — это совсем не те речи, которые делают понятной суть этого предмета (1).

Об Аристотеле Ибн-Рушд вспоминает лишь в предпоследнем абзаце комментария и указывает, что тот полагал это искусство в высшей степени полезным, потому что при помощи него души людских множеств можно побудить поверить во что-то, или разувериться в этом, или подвигнуть сделать что-то, или отговорить от этого. Баттеруорт видит в этом сведении в одном контексте религиозных и политических функций поэзии скрытое указание на религию как основу политики (*Butterworth: 1977. P. 36-37*).

Малый комментарий к «Риторике», как и малый комментарий к «Поэтике», не рассматривает ни конкретных приемов, ни строения текста; он выстраивает соотношение риторики и диалектики и исследует в разных ракурсах проблему убедительности. Обращаясь в заключение комментария к Аристотелю, Ибн-Рушд и в этом случае подчеркивает политическую значимость рассматриваемого искусства; однако нигде не ставит вопроса о правомерности использования риторики для духовных тем («*Малый комментарий к "Риторике" Аристотеля*». 45).

В виду влияния, оказанного Ибн-Рушдом на европейских схоластов, заслуживает внимания определение, даваемое им энтимеме: это силлогизм, ведущий к заключению, которое соответствует не подвергаемому анализу мнению, существовавшему и прежде среди всех или большинства людей. Не подвергаемое анализу уже существующее мнение — это такое мнение, которое представляет человеку вероятным предположением и которому он доверяет с того момента, как оно приходит ему в голову, — даже до того, как он его проанализирует («*Малый комментарий к "Риторике" Аристотеля*». 4). Далее Ибн-Рушд рассматривает все выделенные им виды силлогизмов с точки зрения их убедительности и возможностей трансформации в энтимему.

Поскольку знакомство средневековой Европы с «Поэтикой» Аристотеля состоялось благодаря среднему комментарию Ибн-Рушда, то, как нам представляется, целесообразно рассматривать его положения опираясь на латинский перевод одного из представителей толедской школы переводчиков — Германа Немецкого. Помимо него к поэтологической проблематике в рамках Толедской школы переводчиков обращался один лишь Доминик Гундисалин в своем труде «О делении философии». Но даже двух этих работ достаточно для того, чтобы представить себе, насколько трудной для европейского восприятия оказалась арабская концепция поэзии.

В начале своего, по сути, компилятивного труда, написанного около 1150 г., Доминик Гундисалин относит поэтику к сфере красноречия — вместе с грамматикой, риторикой и гражданским правом («*О делении философии*». P. 5), причем поэтика предшествует риторике и носит подчиненный по отношению к ней характер. Раздел, ей посвященный, в соответствии с заявленным порядком, идет за «Грамматикой» и перед «Риторикой» и предмет в нем разбирается целиком и полностью в русле латинской традиции того времени.

Однако в разделе, посвященном логике, который следует непосредственно за «Риторикой», Доминик Гундисалин обращается к аль-Фараби (P. 71 и далее). Соответственно, в этом разделе мы видим фактически перевод краткого изложения концепции поэзии аль-Фараби, приведенного в книге

«О классификации наук». Здесь есть указание и на другую природу поэтического высказывания (*proprium est poeticae sermonibus suis facere imaginari*); не забыта тенденция изображать вещи лучше или хуже, чем они есть на самом деле (в переводе Доминика Гундисалина, «такими красивыми или безобразными, какими они не являются» — *«aliquid pulchrum vel foedum, quod non est»*), и способность, внушая аудитории доверие, возбуждать отвращение или желание в отношении изображаемого (*ita ut auditor credat et aliquando abhorreat vel appetat*), «даже и в том случае, когда мы точно знаем (*certi sumus*), что на самом деле (*in veritate*) все не так, души наши подвигаются к отвращению или желанию тем, что мы воображаем (*quod imaginatur nobis*)». Констатируется, что воображение действительнее знания и мнения: «Воображение больше влияет на человека, чем знание или разумение; ведь часто знание или разумение противоречат воображению, и все же человек действует согласно тому, что воображает, а не тому, что знает или разумеет... (*Imaginatio enim quandoque plus operatur in homine quam scientia vel cogitatio; saepe etenim scientia vel cogitatio hominis contraria est eius imaginationi, et tunc operatur homo secundum quod imaginatur, non secundum quod scit vel cogit...*)» (P. 74).

Завершив изложение концепции аль-Фараби, Доминик Гундисалин без всяких пояснений возвращается к той модели систематизации наук, с которой он начал свой труд и в которой функция поэзии определяется по Горацию: нести наслаждение (*delectare*). Итак, хотя он вполне внятно излагает положения арабского философа, две концепции поэзии просто сопологаются — учитывая компилятивный характер труда, видимо, к другому автор и не стремился.

Трактат «О делении философии» пользовался влиянием в XIII веке; он имел значение, в частности, для Альберта Великого. Использованный же Домиником Гундисалином труд аль-Фараби «О классификации наук» в течение XII века был переведен дважды — в обоих случаях представителями Толедской школы переводчиков: Герардом Кремонским и Иоанном Севильским (*Medieval literary theory: 1991. P. 280*). Интенсивно переводился Толедской школой и Ибн-Сина, причем и сам Доминик Гундисалин перевел некоторые части «Книги исцеления», что отразилось и в его «Делении философии». К XIII веку «Книга исцеления» стала самым известным из переведившихся философских трудов Авиценны, однако его комментарий к «Поэтике» переводами охвачен не был. С начала XIII века интенсивно переводился и Ибн-Рушд. В этом контексте в 1256 г. Герман Немецкий осуществил свой перевод среднего комментария Аверроэса к «Поэтике» Аристотеля.

Поясняя свое решение перевести этот труд на латынь, Герман Немецкий указывал, что взялся за «Поэтику» Аристотеля после завершения работы над переводом его «Риторики», однако вскоре понял, что задача сопряжена с большими проблемами из-за различий между греческой и арабской поэтической системой и словарными трудностями. Не будучи уверен в том, что сможет перевести этот труд на латынь, он обратился к комментарию, в котором Аверроэс объяснял то, что он смог понять в «Поэтике» (*Medieval literary theory: 1991. P. 278*). Косвенным показателем того, насколько труден для восприятия был в то время текст Аристотеля (даже не искаженный арабским переводом с сирийского!), может служить судьба перевода Вильгельма Мербекского, сделанного в 1278 г. с греческого оригинала: несмотря на отмечаемую современными исследователями точность, этот перевод остался практически невостребованным (*Medieval literary theory: 1991. P. 279*). Комментарий же

Аверроэса вписывал «Поэтику» в становившийся уже привычным философский контекст.

В среднем комментарии к «Поэтике» — хотя Ибн-Рушд и сохраняет традиционное включение его в ряд комментариев к «Органону» и подтверждает в тексте, что поэтика является одним из аспектов логики («Средний комментарий к "Поэтике" Аристотеля в переводе Германа Немецкогго». С. 289), — поэзия рассматривается не относительно других форм высказывания, а скорее из себя самой, как целостная и самостоятельная область словесного творчества. В связи с этим Ибн-Рушд декларирует намерение извлечь из текста Аристотеля универсальные правила, общие для всех или большинства народов, и констатирует, что значительную часть «Поэтики» составляют правила, характерные исключительно для греческой поэзии и обыкновений, связанных с ней (*Medieval literary theory: 1991*, Р. 289). На практике заявленная цель воплощается в подкреплении аверроэсовской интерпретации положений Аристотеля примерами из арабской поэзии — фактически, предложенная греческим философом концепция используется как рабочая основа для разработки «актуальной» поэтики, приложимой к современной литературной ситуации. Если в малом комментарии Аверроэс откладывает поэзии в силлогистическом строении, то в среднем он проявляет значительно больший, по сравнению с предшественниками, интерес к специфичным для поэзии приемам и принципам композиционного строения текста.

Так, возникшее при осмыслении побудительной силы воображения представление о том, что всякое поэтическое подражание (Герман переводит аверроэсовские термины, восходящие к аристотелевскому мимесису, словами *assimilatio, representatio* и *imitatio*) либо облагораживает предмет изображения, либо принижает его, обобщается и превращается в один из дифференциальных признаков поэтических жанров: всякое стихотворение и всякое поэтическое высказывание (*oratio poetica*) является либо хвалебным (*laudatio*), либо обличительным (*vituperatio*). Более того, оно задает модальность и других видов искусств — тех, которые следуют поэтическим образцам (в качестве примера приводится игра на музыкальных инструментах и танец) (*Ibid.* С. 289). В дальнейшем, впрочем, этот подход несколько корректируется и моральная оценка жестко увязывается с языком, словесным выражением (а не метром и рифмой, подчеркивает Аверроэс). Там же указывается на существование этически нейтральных уподоблений, единственной целью которых является сравнение. Однако и в них потенциально заложена возможность к развитию в восхваление или обличение (С. 292).

Показательно, что эта дуальность поэзии вводится как самая первая, базовая ее характеристика, даже до образной ее природы. Утверждая, что целью любых уподоблений и изображений является побуждение к одним действиям и отвращение от других, Ибн-Рушд далее выводит жесткую тематическую детерминацию поэзии: она с неизбежностью будет изображать добродетель или пороки, ибо любое действие и черта характера связаны либо с добродетелью, либо с пороками. Всякое без исключения сравнение и изображение демонстрирует либо привлекательное, либо непривлекательное (низкое), а значит, не может иметь другой цели, кроме как стремление к привлекательному и отторжение низкого (С. 291).

Тенденция к приоритету моральной трактовки в поэзии приходит в среднем комментарии Ибн-Рушда к своему логическому завершению: добродетельные люди подражают

только добродетели и благому, а скверные — злу и творящим зло. Таким образом, не только зрители, но и сами поэты по своим моральным качествам разделяются на тех, для кого органично изображение благородных поступков и, соответственно, создание стихов, восхваляющих добродетели, и тех, кому сподручнее описывать низкие деяния, а значит, обличать (С. 291–292). Прямое указание на оценочный характер подобной литературной практики там, где предшественники говорили об облагораживании, приукрашивании и принижении предмета изображения, имплицитно утверждает риторический характер поэтического высказывания. Трагедия определяется Аверроэсом в заданных им категориях как искусство восхваления (С. 294) и в дальнейшем понятия «трагедия» и «хвалебный стих (позма)» выступают как взаимозаменяемые.

Моральная ориентированность аверроэсовской концепции поэзии органически дополняется представлением о ее дидактической направленности. Так, рассуждение об удовольствии, доставляемом подражанием, становится у Аверроэса обоснованием использования примеров в обучении: удовольствие, доставляемое примером, в основе которого лежит сравнение, облегчает и ускоряет понимание материала (С. 294). С другой стороны, животные страсти — жалость, страх и печаль — играют большую роль в побуждении человека к поступкам, достойным восхваления, которые призвана изображать трагедия (С. 303). Исходя из изложенного представляется совершенно логичным, что Аверроэс приветствует сюжеты, где несчастья постигают человека, который их ничем не заслужил, — ибо страх слушателя усиливает мысли о том, какие же несчастья могут постигнуть человека менее достойного, то есть его самого (С. 305). Та же причина — примат этических установок — заставляет Ибн-Рушда вновь и вновь подчеркивать добровольный и волевой характер описываемых в трагедии деяний (С. 289, 300 и т. д.).

Отличительным признаком поэзии является ее опора на образы. Здесь Аверроэс сохраняет традиционную для средневековой арабской философии связь изображения (воссоздания образа) с подражанием и вместо аристотелевских трех видов мимесиса вводит свои три вида изображения и уподобления (*modi umaginationis et assimilationis*): два простых и сложный, заключающийся в сочетании первых двух. Первый из простых видов включает в себя сравнение и различные формы переносов и фигуральных обозначений и получает наименование троп. Аверроэс приводит для примера несколько конкретных тропов (в том числе и специфичный для арабской поэзии), однако для уточнения границ понятия прибегает не к поэтологической, а к логической терминологии: в наибольшей мере наименование «троп» подходит для фигур, созданных из атрибутов объекта или сопутствующих ему характеристик (С. 289–290). Второй вид представляет собой перевертыш первого (когда не женщина уподобляется солнцу, а наоборот).

Словесное, поэтическое изображение естественно вытекает из человеческой склонности подражать и знает три средства (к концу рассуждения они превращаются в виды) подражания (или представления): гармонический звук, размер и само сравнение (С. 290). Приводимый Аверроэсом набор средств подражания отличается от аристотелевского (ритм, слово и гармония), однако дальнейшее рассуждение о возможности их

использования по отдельности в различных искусствах в целом следует за аристотелевским, только греческие примеры замещаются современными Ибн-Рушду арабскими. Но выводит свое рассуждение Аверроэс на выделение трех изобразительных искусств: искусства рифмы, искусства метра и искусства составления речений, представляющих предметы; при этом лишь сочетание всех трех позволяет назвать произведение стихом (С. 291).

Предшественники Ибн-Рушда неоднократно подчеркивали, что поэт воссоздает в воображении реальные вещи, и Аверроэс с этих позиций редактирует Аристотеля, утверждая, что поэту следует писать о вещах, которые существуют или могут существовать, и разграничивая по этому признаку поэзию не с историей, а с притчами и баснями. Дифференциальным признаком, помимо фантастичности, выступает также то, что притча и басня достигают своей цели за счет самой истории (мы бы сказали — сюжета), а значит, могли бы создаваться и в прозе; поэт же будоражит воображение только благодаря метру. Кроме того, баснописец сочиняет или воображает единичные вещи, которых нет в реальности, и дает им имена; поэт же именуется только реальными вещами, а кроме того, оперирует универсалиями (С. 299-300). Признание того, что поэт может писать не только о существующих вещах, но и о тех, что могут существовать, не является здесь уступкой Аристотелю — развивая мысль, Аверроэс допускает создание и вымышленных историй, заявляя даже, что тот не поэт, кто не использует вымысла, метра и размера. При этом он не устает повторять в разных вариациях о необходимости ориентации на реальность и сохранения верности ей (С. 300-301).

Ориентация на природу не только регулирует отбор образов, при помощи которых поэт создает искомое впечатление. Аверроэсу свойственно идеализировать природу: так, в самом начале своего комментария он утверждает, что естественные поэтические формы существуют лишь среди людей, живущих в согласии с природой (С. 290-291); события, по самой своей природе происходящие случайно, он называет чудесными (С. 301). Возможность возвести характеристики поэтического текста к естественным, природным истокам становится для Аверроэса критерием их абсолютной значимости: через природную добродетельность одних поэтов и греховность других обосновывается универсальный характер разделения всей поэзии на восхваляющую и обличительную (С. 291). Верностью природе поверяются самые разные элементы поэтического текста: у трагедии есть естественный предел, поскольку у всех природных вещей есть естественный размер (С. 298); через необходимость подражания природе обосновывается единство действия (С. 299) и т. д.

Общие положения аверроэсовской концепции позволяют предположить, что его понимание строения трагедии едва ли может во многом перекликаться с аристотелевским. Принципиальные расхождения обнаруживаются уже на уровне перечисления частей трагедии: Ибн-Рушд определяет их как художественный язык (*sermo fabularis*), типичные характеристики (или устоявшиеся привычки, общие обычаи — *consuetudo*), метр или размер (*metrum seu pondus*), вера (убеждение, доверие — *credulitas*), рассмотрение (*consideratio*) и музыкальное оформление (*thonus*) (С. 294).

Различие между концепциями Аверроэса и Аристотеля ярче всего проявляется в тот момент, когда, заменив «сказание» на «художественный язык», именно его

арабский комментатор объявляет главной частью трагедии. Если вспомнить, что предшественники Ибн-Рушда на первый план при рассмотрении подражания/изображения выводили прямое обозначение, перенос значения, то становится видно, что здесь не может быть речи о механической подмене понятий — перед нами действительно принципиально иная концепция поэзии.

В свете моральной ориентированности этого подхода вполне естественным представляется то, что Аверроэс изначально предметом изображения называет типичные характеристики (охватывающие действия и нравы, в процессе рассмотрения которых человек проявляет себя как достойный хвалы). Вера определяется как способность представить вещь с точки зрения того, чем она является и не является, — сходные задачи решает риторика, однако она прибегает к убеждению, а поэзия использует изображение. Метр оценивается с позиций его уместности для поставленной задачи. Музыкальное оформление подразумевает гармоничную упорядоченность (*ordo*) и сильнее всего воздействует на душу. Перенос на рассмотрение то, что Аристотель говорит о зрелище, Аверроэс, вслед за Авиценной ищет обоснования его вынесению за рамки поэтического искусства: он определяет рассмотрение как аргументацию или доказательство состоятельности веры и правильности поведения и констатирует, что эти методы чужды поэзии, оперирующей изобразительным языком (С. 295-296). Ближе всего к концепции специфичной композиции поэтического текста он подходит, когда уподобляет организацию поэтического речения организации учительного текста: как тот не должен быть ни слишком коротким (это затруднит восприятие), ни слишком длинным (его нельзя будет удержать в уме), так и трагедия должна быть ровно той длины, которая позволит ей полностью решить задачу восхваления (С. 298).

Концептуальность и последовательность аверроэсовского переосмысления аристотелевского текста подтверждает подразделение (вводимое и для всякого другого поэтического речения) частей трагедии на две группы: на средства подражания/уподобления (художественный язык, метр и музыка) и на то, что уподобляется (для трагедии это типичные характеристики, вера и рассмотрение — доказательство правомерности веры); из них наибольшую значимость имеют типичные характеристики и вера. «Рассмотрения» Аверроэс в арабской поэзии не находит, а видит его только в Коране (С. 294-295). Дискурсивный характер его модели трагедии наглядно демонстрирует замена перипетии и узнавания непрямым обозначением (*circulatio* — когда прежде чем перейти к изображению предмета, представляется его противоположность) и прямым обозначением (*directiva significatio* — когда сразу вводится сам предмет) (С. 295), а также трансформация простой и сплетенной фабулы в простое подражание (*simplex* — оно может быть прямым или непрямым) и сложное подражание (*composita* — сочетает прямое и не прямое подражание) (стр. 302). В трагедии Аверроэс призывает использовать именно сочетание разных видов подражания. Острейшую любовь к добродетели и страх внушает переход от изображения добродетелей к изображению несчастий и зол, обрушивающихся на хорошего и достойного человека, или же обратный переход (С. 304).

Единственным из обсуждаемых Аверроэсом элементов композиции, представленным темно и путано, оказывается единство действия; однако комментаторы склонны относить неясность изложения на счет Германа, а не на счет арабского философа. Доказательством тому может служить вводимое им осмысление единства действия как

единства цели (С. 298-299) — он в очередной раз отходит от Аристотеля, но, как всегда при этом, демонстрирует концептуальный подход к проблеме. Внутреннее единство поэтического произведения представляется Аверроэсу желательным, но не необходимым: в тех случаях, когда поэту приходится подражать вещам несовершенным, не обладающим собственной полнотой, он может дополнить свое подражание внешними средствами (в тексте упоминаются мимика и жесты) (С. 301).

Рассмотрев далеко не все значимые положения аверроэсовского среднего комментария к «Поэтике» Аристотеля, мы, тем не менее, убедились, что, каковы бы ни были причины, облегчившие его рецепцию в европейской интеллектуальной среде, в рамках этого труда европейская поэтика получила целостную и достаточно разработанную концепцию поэзии в целом и жанра трагедии в частности, пусть и достаточно далекую от изначальной аристотелевской. Теоретический контекст, в который эта концепция легла, а также прямые и более отдаленные следствия ее освоения подробно рассмотрены Миннисом в предисловии к англоязычной публикации фрагментов перевода Германа Немецкого (*Medieval literary theory: 1991. P. 277-288*). По мнению О. Б. Хардисона, интерпретация Аверроэса господствовала в осмыслении «Поэтики» Аристотеля вплоть до публикации труда Кастельветро. Наиболее интересный пример ее применения представлен в осуществленном Бенвенуто Имольским в конце XIV в. анализе «Божественной комедии» Данте. С переводами Германа Немецкого были знакомы как многие итальянские гуманисты, так и их оппоненты (Салутати, Савонарола, Робортелло и др.); в 1481 г. она была напечатана в Венеции Филиппом Венетом.

XI — XV века.

Э. ДЕ ВИЛЬЕНА, Х. А. ДЕ БАЭНА, МАРКИЗ ДЕ САНТИЛЬЯНА,
Х. ДЕ МЕНА, А. ДЕ КАРТАХЕНА

Труды Доминика Гундисалина и Германа Немецкого не оказали прямого влияния на развитие поэтологической мысли в Испании; однако это не означает, что поэтическая и риторическая проблематика совсем не занимала умов в христианских королевствах Пиренейского полуострова. Самый ранний текст, демонстрирующий интерес к формальному строению текста, относится к XI веку и был создан все в том же монастыре Риполь — это посвященное стихосложению латинское версификационное упражнение «О метрических стихах» («De metricalibus versibus») («Multum nos oportet... primum, metricalibus versibus inbuere»), состоящее из 33 гекзаметров (*Moralejo: 1980. P. 60*). И если этот текст выглядит в своем временном срезе скорее как исключение, то к XIII в. — времени, когда создавал свои переводы Герман Немецкий, — ситуация качественным образом меняется. Самым наглядным свидетельством тому может служить светская поэзия на кастильском (испанском) языке: поэты, освоившие возникшую в это время новую поэтическую технику — ученое искусство, или искусство клириков (*mester de clerecía*) — не ограничиваются утверждением ее эстетического превосходства над искусством хугларов (*mester de juglaría*). Во второй строфе «Книги об Александре» («*Libro de Alexandre*»), вводящей это различие, указаны и основные характеристики новой поэзии: «Я владею прекрасным искусством, не то, что [искусство] хугларов, / искусством без изъяна, то есть [искусством] клириков, / говорить рифмованными строками куадерны виы, / со счетными слогами, а это большое мастерство (*Mester traygo fermoso non es de juglaría, / mester es sen pecado, ca es de clerecía, / fablar curso rimado por la cuaderna vía, // a sílabas contadas, que es grant maestría*)» (см. подробнее: *Willis: 1956-*

1957). Появление подобного заявления в художественном произведении подразумевает, что, по крайней мере с точки зрения анонимного автора книги, существует достаточно широкий круг публики, готовой вникать в подобные стилистические тонкости.

Особую значимость этому заявлению придает специфика ситуации, сложившейся в кастильской культуре к началу рассматриваемого периода: разница между различными видами литературных текстов выражалась не только в строении и стилистических особенностях текста, но и на лингвистическом уровне — в выборе языка. Малые формы, лирика писалась на галисийском (до последней трети XIV века; куртуазная лирика, впрочем, также пользовалась признанием — при кастильском дворе были и провансальские поэты), нарративная поэзия, крупные формы — на кастильском, ученая литература предполагала латинское оформление. Царствование Альфонса X (1252-1282), как уже говорилось, ознаменовалось экспансией кастильского (испанского) языка в область ученой литературы, что требовало нового уровня его грамматического и риторического осмысления (и организации) (см. об этом: *Moreno Hernández: 2002*). В этих условиях повышение поэтического самосознания и актуализация проблем литературной формы в восприятии публики выглядят закономерными. Однако, теоретическая мысль развивается в риторическом русле: Хуан Хиль де Самора пишет трактат «*Dictaminis epithalamium*» (ок. 1277), а в конце века Мартин Кордовский создает «Краткий компендий риторического искусства» («*Breve compendium artis rhetorice*»), опираясь на «Новую поэтику» Джеффри Винсофского (*Metzeltin: 2003*).

Качественно иной уровень осмысления поэтики демонстрируют в эту эпоху каталонские поэты; однако они полностью интегрированы в систему провансальской лирики — и пишут на провансальском, и руководства свои посвящают куртуазной поэзии на этом языке. Из авторов провансальских поэтик каталонцами были Раймон Видаль, Жофре де Фойкса, Беренгер д'Анойя; сохранилось также два небольших анонимных каталонских трактата с кратким обзором жанровой системы, дополненным в одном из них столь же кратким обзором типов рифм (*Gaunt and Marshall: 2005. P. 483*).

Насколько большое значение придается эстетическому оформлению слова в каталонском культурном пространстве, показывают начальные рассуждения «Новой риторики» («*Rethorica nova*») РАМОНА ЛЬЮЛЯ (РАЙМУНДА ЛУЛЛИЯ): речь — это инструмент, посредством которого говорящие и слушающие приходят к согласию, и согласие это тем полнее, чем больше удовольствия получают слушатели, а удовольствие тем больше, чем прекраснее речь. Таким образом, прекрасная речь является инструментом единения воли, именуемого любовью, и чем прекраснее речь, тем больше любви она порождает (*Johnston: 1986. P. 186*).

Сама «Новая риторика» представляет собой попытку выработать принципы красноречия на основе специфической льюлевской системы выстраивания аргументации. Написана она с позиций крайнего реализма: свойства вещей присущи, по мнению Льюля, и словам, эти вещи именуемым, а значит — прекрасны слова, обозначающие прекрасные вещи, и многократное повторение слова «красивый» многократно же увеличивает красоту речи. С нашей точки зрения «Новая риторика» Льюля интересна главным образом тем, что в ней он создает синтез всех словесных искусств своего времени, включая в нее и отдельные категории, разрабатывавшиеся в поэтиках.

В XIV веке каталонские поэты продолжают поддерживать традиции трубадуров: Жауме Марч создает словарь

рифм («Diccionari di Rims») (1371), Луис д'Аверсо — поэтику по модели провансальских («Torgsimany») (посл. треть XIV в.). Последняя состоит из трех частей — грамматики, изложения поэтических норм и словаря рифм, в котором встречаются арагонские и кастильские слова, включенные туда, видимо, для расширения возможностей рифмовки. В 1393 г. каталонские поэты основывают в Барселоне Консistorию веселой науки по образцу Тулузской. Принципиальное значение этого учреждения для развития поэтологической мысли в Каталонии (а косвенно — и в Кастилии) заключалось в аккумуляции теоретического знания. Памятником этой деятельности стал манускрипт, содержащий 9 трактатов, посвященных языку и риторике (хранится в Каталонской Библиотеке — MS 239) (Gaunt and Marshall: 2005. P. 484).

Первая оригинальная поэтика, созданная на Пиренейском полуострове, была галисийско-португальской — так называемая «Фрагментированная поэтика» или «Искусство стихосложения» («Arte de trovar»). Она была включена в «Песенник (Кансьонеро) Колоччи-Бранкути» («Cancionero Colocci-Brancuti») — по имени составителя Анжело Колоччи, сохранившийся в итальянском списке начала XVI в., но, как считается, восходящий к одному или двум манускриптам первой половины XIV в., преподнесенным португальским королем Мануэлем I Папе Римскому.

Трактат изначально состоял из шести разделов, почленных на главы. Сохранившиеся 200 строк начинаются где-то в середине третьего раздела, посвященного жанрам, за которыми следуют разделы по основам стихосложения, рифмовки и правильному употреблению времен, и описывающий наиболее распространенные ошибки — зияние и вульгаризмы (саçafaton). В жанровом отношении выделяются песни о любви (cantigas de amor) и песни о друге (cantigas de amigo), пишущиеся от мужского и женского лица соответственно, — с производными от них диалогическими любовными песнями; два вида обличительных песен — иносказательные (cantigas d'escarnho) и открыто бранные (cantigas de maldizer), составительные (tenções), вероятно, восходящие к пастурелле (cantigas de vilaões) (текст испорчен), а также три вида подражательных песен (cantigas de seguir): 1) когда заимствуется чужая мелодия и на нее пишутся свои слова; 2) когда заимствуется и мелодия, и строение стиха; 3) когда заимствуются различные элементы, но изначальной идее дается новый поворот. Что касается описываемых приемов стихосложения, то автора трактата интересовали в первую очередь способы гармонического соединения частей стихотворения.

Автор по большей части избегает технических объяснений; определения носят характер скорее описательный, чем нормополагающий, так что трактат, видимо, обращен был к публике и призван помочь ей отличить хороших поэтов от плохих.

В Кастилии в XIV веке также была создана поэтика — «Книга правил того, как следует писать стихи» («Libro de las reglas de cómo se debe trovar»), автором которой был один из крупнейших писателей эпохи — дон Хуан Мануэль, однако до нас она не дошла. Исходя из названия трактата и связей Хуана Мануэля с арагонским королевским домом, специалисты размышляют над возможностью использования им каталонско-провансальских, а не галисийско-португальских моделей (Weiss: 2005. P. 502). В других своих произведениях он демонстрирует подчас ученость — так, рассуждение об ошибках переписчиков в начале «Графа Луканора» восходит к Николаю де Лира (Weiss: 2005. P. 502), однако чаще, рассуждая, например, о пользе литературы, он повторяет расхожие общие места. К рецептивной области можно отнести положенный в основу его самой

известной книги принцип «plus docent exempla quam verba subtilia» (примеры учат большему, чем тонкие слова), разъясняемый в «Книге состояний», и развиваемую там же теорию трех регистров стиля. Стиль может быть пространным и ясным, кратким и темным и кратким и ясным — этот идеал, по его словам был достигнут его дяде, Альфонсу X Мудрому.

Растущее литературное самосознание выражается в эту эпоху во все более широком и изощренном использовании классических аллюзий в произведениях, создающихся на испанском языке, примером чему может служить крупнейший литературный памятник эпохи «Книга благой любви» Хуана Руиса (см. об этом Weiss: 2005. P. 504-507). В следующем столетии эта тенденция выливается в перевод на испанский язык теоретических трудов античных авторов; в создание теоретически ориентированных собственных комментариев к античным произведениям — примером может служить комментарий Вильены к собственному переводу «Энеиды».

В XV веке был написан целый ряд трактатов по поэтике. Первым типологически, если не по времени появления, следует признать «Искусство стихосложения, или Книгу о веселой науке» (между 1420 и 1433 гг.) Энрике де Вильены. Посвященное маркизу де Сантильяне, «Искусство стихосложения» выстроено по модели каталонско-провансальских поэтик. Оно сохранилось в отрывках-выписках Альвара Гомеса де Кастро (гуманиста XVI века), относящихся к историческому вступлению, описывающему сначала тулузскую, а потом барселонскую Консistorию, и описанию фонетики — что не дает возможности определить, был ли труд доведен до конца. Вильена перечисляет своих предшественников, создателей провансальских поэтик, причем каждому из них дает характеристику — в деталях, касающихся поэтики, есть неточности, но перечень имен впечатляет (Видаль, Фойкса, д'Аноя, Ведель, Молинье, Корнет, Кастильноу). Что касается авторитетов, к которым он апеллирует в своем труде, то помимо трубадуров, упоминается Исидор Севильский и Рамон Льюль.

Концептуальное значение в контексте развернувшейся уже в следующем поколении дискуссии о месте поэзии в жизни общества приобретает посвящение труда маркизу де Сантильяне: его просветленный ум, вооруженный трактатом Энрике де Вильены, превратится в источник, из которого будут черпать просвещение и науку все те в королевстве, кто называет себя поэтами (трубадурами), чтобы стать ими воистину. Представление о том, что поэзия способна нести знание и достойна просветленных умов, подкрепляется и усиливается в комментарии к переведенной им «Энеиде», где он называет поэзию в числе четырех основных ветвей знания, наряду с теологией, механикой и философией (Weiss: 2005. P. 511). Здесь мысль о том, что поэзию может оценить лишь зрелый и специально подготовленный ум и что литературные занятия облагораживают дух, подана в такой форме, что становится очевидна стоящая за ней традиция. В этой перспективе и упомянутая выше отсылка к предшественникам, создателям провансальских поэтик, утверждает поэзию в статусе науки, имеющей историю развития, которую можно проследить. Одновременно он, таким образом, связывает молодую кастильскую лирику с солидной и длительной традицией (Weiss: 2005. P. 513-14).

Обретающий в Испании XV века особую актуальность мотив сочетания доблести и учености, соединения оружия и слова (armas y letras), намеченный Вильеной в посвящении маркизу Сантильяне, подчеркивающим интерес королей к деятельности Консistorий, был развернут в предисловии ХУАНА АЛЬФОНСО ДЕ БАЭНЫ к собранно-

му им незадолго до смерти «Песеннику (Кансьонеро)» (1430 — единственный сохранившийся манускрипт был создан ок. 1470): «Но при всем при этом гораздо больше удовольствия, и радости, и наслаждения, и вежества обретают и извлекают короли, и принцы, и знатные сеньоры, читая и слушая и внимая книгам и другим письменам о славных и великих былых деяниях, поскольку проясняется и просвещается разум и пробуждается и подстегивается постижение (*entendimiento*), и развивается и преобразуется память, и радуется сердце, и утешается душа, и восторгается благоразумие (*discreción*), и направляются, и поддерживаются, и отдыхают все прочие чувства, слушая, и читая, и постигая, и узнавая о всех славных и великих былых деяниях, которых они никогда не видели, о которых не слышали, не читали, из которых они обретают и извлекают множество добродетелей и весьма мудрых (*sabio*) и полезных примеров, как уже говорилось, а как всем известно и ясно, что между всеми знаменательными и достохвальными писаниями (*escripturas*), которые были написаны, и упорядочены, и созданы, и сочинены в мире мудрыми (*sabios*) и благоразумными (*discretos*) авторами, учителями (*maestros*) и сочинителями (*componedores*), искусство поэзии и веселая наука — это писание (*escriptura*) и сочинение очень тонкое и самое изящное, и оно мило и очень приятно всем отзывавшимся и откликающимся на него и сочинителям, и слушателям; каковая наука, и поучение, и доктрина, которая из нее происходит, и получается, и обретается, и достигается благодатью, вдыхаемой (*infusa*) Господом Богом, который дарует ее, и ниспосылает, и влияет на того или тех, кто хорошо, и мудро, и тонко, и точно ее умеют исполнять, и упорядочивать, и сочинять, и шлифовать, и скандировать, и мерить стопами и паузами; и согласными, и слогами, и ударениями; и тонкими искусствами, самых разных и уникальных наименований, но и при всем при том, это искусство такого высокого постижения и такого тонкого ума (*engaño*), что ему может научиться, обрести его, и постигнуть, и знать хорошо, так как следует, только всякий человек самой высокой и тонкой изобретательности (*invenciones*), и самой возвышенной и чистой мудрости (*discreción*), и самых здравых и прямых суждений (*juicio*), и такой, который видел, и слышал, и читал много разнообразных книг и писаний, и знает все языки, и к тому же побывал при дворах королей и знатных сеньоров, и который видел и обсуждал (*platicar*) многие события этого мира, и наконец, который был бы благородным идалго, обходительным (*cortés*), и сдержанным (*mesurado*), и изысканным (*gentil*), и остроумным (*gracioso*), и блестящим (*polido*), и веселым (*donoso*), и достиг бы всяческого совершенства в своих рассуждениях (*e que tenga miel e açucar e sal e aire e donaire en su razonar*), и опять же был бы влюблен (*amador*), и постоянно полагал бы себя и притворялся влюбленным, потому что, такого мнение многих мудрецов: всякий влюбленный, про которого известно, что он любит кого следует и как следует и где следует, как утверждают и говорят, тот обучен всем лучшим наукам (*de todas buenas doctrinas es doctado*)».

Без пояснений ясно, что эта финальная фраза Базны является то самое искусство, которое воспевает. До этого в предисловии проговариваются основные составляющие ставшего идеалом поэзия — удел людей благородного происхождения, а чтение книг — королей и высшей знати, для которых они являются одним из развлечений — наряду с разнообразными играми и охотой: как эти подготовливают тело к воинским трудам, так книги оттачивают разум. Мотив удовольствия и наслаждения, доставляемого книгами, продолжается в уподоблении их (по разнообразию и новизне) великолепным тканям и одеждам, богатством расцветок и новизной покроя радуящим господ,

и великолепным кушаньям, многообразием вкусов радующим их сердца. «Полезность» книг связывается с тем, что человеческому знанию доступно лишь прошлое, будущее же от него скрыто, а настоящее не может быть познано во всей полноте. Отсюда особая значимость книг, рассказывающих о былых деяниях (об историях, хрониках и героических сказаниях).

Заметим в этой связи, что отнесение хроник и истории к области «веселой науки» просматривается и в очерченной Вильеной тематике поэтических произведений, представляемых на состязания поэтов в Барселоне. Далее отдельно подчеркивается моральный аспект пользы, извлекаемой из книг: авторы этих «историй, хроник и песен» говорили правду обо всех описываемых событиях и ничего не скрывали и не искажали, чтобы на делах добродетельных люди учились творить добро, а на наказании, понесенном за дурные дела, — беречься от зла. Вторым выделяется познавательный аспект чтения: мудрецы древности стремились к наибольшей точности, чтобы не дать плодам великих деяний прошлого затеряться и забыться, и показали многие знания и науки, чтобы их узнали и те, кто придут после них; благодаря своей мудрости они постигли скрытые и неясные вещи, а путем долгих и кропотливых ученых занятий познали и лежащее в будущем. Восхваление знания, которое несут книги, окрашено в легкие неоплатонические тона: оно (это знание) именуется не только сокровищем, но и светом, просвещающим разум. Апологию знания Базна подкрепляет авторитетом Аристотеля — опять перед нами встраивание поэзии в ряд «наук». При этом Аристотель оказывается единственной авторитетной фигурой, упоминаемой в «Предисловии».

Иниго Лопес де Мендоса, маркиз де Сантьяна, которому посвятил свое «Искусство стихосложения» Энрике де Вильена, был одновременно и одним из главных защитников нового идеала, и его жизненным воплощением. Он — крупный государственный деятель и центр литературно-аристократического круга; одновременно он является основным проводником итальянского влияния и «мотором» испанского возрождения. К проблемам поэтики Лопес де Мендоса обращается во многих своих произведениях, но центральная роль в их разработке принадлежит «Предисловию и посланию коннетаблю дону Педро Португальскому» (1449), написанному по случаю отправки португальскому принцу томика стихов Сантьяны.

Как и Базна в своем «Предисловии», Лопес де Мендоса стремится соединить практику с теорией, т. е. продемонстрировать совершенное владение словом и безупречный стиль. При этом проза маркиза де Сантьяны разительно отличается от добросовестно «распространенного», в соответствии со средневековым вкусом, опуса Базны. Еще выразительнее стройность и гармоничность этой прозы оттеняет усложненный латинизированный синтаксис Хуана де Мены (речь о нем пойдет ниже), которого уж никак нельзя обвинить в отсутствии чувства стиля — в конце концов, именно эту проблематику избрал он для комментария в собственном поэтологическом опыте. Лопес де Мендоса пишет свое «Предисловие и послание» в строгом соответствии с правилами риторики. Однако же, при всем очевидном почтении к Боккаччо и особенно к Петрарке, и в идеологическом, и в смысловом плане поэтика Сантьяны целиком и полностью удерживается в средневековых границах.

При этом он доводит до логического завершения сделанный Базной шаг в сторону синтеза собственно «поэтической» и «философской» концепции и дополняет их мотивами предвозрожденческих и возрожденческих апологий поэзии в своем определении: «А что такое поэзия, если не выдумывание (*fingimiento* — дословно

«притворство») полезных вещей, скрытых или завешенных очень красивой завесой, сочиненных, выделенных и ритмизованных по определенному числу, весу и мере? (...) Ошибаются те, кто предпочитают думать и говорить, что эти вещи тяготеют к тщете и распутству: так же как плодородные сады изобилуют и дают плоды, сообразные каждому времени года, так и высокообразные и ученые люди, которым эти науки ниспосланы свыше, пользуются ими и этими упражнениями в соответствии с возрастом. А если предположить, что науки желательны, как утверждает Туллий, то какая из всех самая приятная, самая благородная и самая достойная человека, и какая наиболее пространна во всех человеческих проявлениях? Кто раскрывает их темные и зашифрованные места? Кто их проясняет? Кто их показывает и делает очевидными, если не красноречие, сладкая и красивая речь, как в стихах, так и в прозе?» В первой же фразе он возводит философское восприятие поэзии к библейскому тексту (Книга Премудрости Соломона, 11:21), а с ним и к истокам этого восприятия в патристике — здесь получает акцентированное развитие (и завершение) начавшая складываться еще в предшествующем веке в придворной поэзии традиция полусушутливых стихотворных диспутов, затрагивающих теологические вопросы (*Weiss:2005*. P. 508). И после этого он немедленно косвенно подкрепляет претензии поэзии на значимость именем Цицерона. В следующем абзаце, утверждая превосходство поэзии над прозой, в силу большего совершенства и авторитетности (*mayor perfección e más auctoridad*), он апеллирует к стоикам, и тут же, ссылаясь на Исидора Севильского, утверждает, что первые стихи создал Моисей, таким образом уравнивая светскую ее авторитетность духовной.

Спектр имен, которым он оперирует, несопоставимо шире, чем тот, который, к примеру, мы видим у Вильены (конечно, сравнение не совсем корректное, поскольку мы знаем лишь фрагмент поэтики Вильены). Характерно, что именно в посвященном Исидору Севильскому фрагменте Сантьяна стремится создать впечатление исчерпывающего изложения материала, называя для примера много имен (Моисей, Давид, Соломон и др.) и сопровождая каждое из них пояснениями. Вспомнив Исидора, он вскоре обращается и к Кассиодору, причем каждый авторитет вводится с собственной «темой»: если Исидор дал повод поговорить о древнееврейской поэтической традиции, то цитата из Кассиодора тянет за собой воспоминание о традиции античной: императоры Гай Цезарь, Октавиан Август, Тиберий и Тит чудесно слагали стихи и любили поэзию. Каждый раз он находит повод для выхода в современность: вспомнив во фрагменте, связанном с Кассиодором, элегический стих, указывает, что кое-где он существует до сих пор, и называет эндечи (плачи), которые тут же возводит к плачу Иеремии. В дальнейшем представлен и обратный ход: в связи с формой «Фьезоланских нимф» Боккаччо упоминается «Утешение Философией» Бозция, ранее не называвшегося.

Упоминание и Исидора, и Кассиодора вписано в контекст устанавливающего традицию (и канон?) перечисления авторитетных поэтов прошлого. И между этими именами, в связи с древнейшими поэтами Греции и Рима, дважды называется и второй раз даже цитируется Данте, предпочитавший древнейшим поэтам Гомера и Вергилия. Таким образом, хотя на уровне семантическом Сантьяна выражает свое с ним (Данте) несогласие, на уровне композиционном он ставит его в один ряд с Исидором и Кассиодором. И, продолжая эту линию, он завершает рассказ о библейской и античной древности упоминанием о покровительствовавших поэтам королях, в которое вводит

имена Петрарки и Боккаччо.

Если обращение к римским поэтам дало ему повод поговорить о жанрах (правда, более чем кратко: кроме уже названного элегического стиха упомянуто только эпиграмма, и то потому, что она до сих пор используется пастухами), то обрисовка современного состояния поэзии начинается с введения трех стилей: «...не приходится сомневаться, что повсюду и всегда эти науки были приняты и сейчас приняты, а во многих [романских землях] еще и в этих трех уровнях (градациях — *grados*), а именно: возвышенном, среднем и низшем. Возвышенный можно было бы отнести к тем, кто писал свои произведения на греческом и латинском языке, в смысле, слагал стихи. Средний использовали те, кто писал на народном языке, такие как Гвидо Гвиницелли из Болоньи и Арнаут Даниэль из Прованса. Так уж получилось, что я не видел ни одного их произведения, но некоторые полагают, что они были первыми, кто стал писать терцинами и даже сочиняли сонеты на романском языке (...) Низшие те, кто без всякого порядка, правил и счета творят романсы и песни, которые так радуют людей низкого положения и слуг».

Современная поэзия описывается по регионам: после провансальской и итальянской (два имени из этого раздела попали в приведенную выше цитату) следует французская поэзия, а затем — развивающаяся на Пиренейском полуострове. Причем переход «ближе к дому» предварен сравнением итальянской и французской поэзии — Сантьяна предпочитает итальянскую как более мелодичную. Но в самом конце вступления оказывается, что всех остальных поэтов превосходят аквитанские (из тулузской Консистерии веселой науки), которых он, однако, не перечисляет, отсылая к другому, более раннему (1441 года) своему вступлению — к сборнику изречений (*proverbios*), где уже писал о них. Его изложение истории тулузской Консистерии хотя и гораздо короче, чем у Вильены, но в целом следует той же схеме.

В Испании маркиз де Сантьяна выделяет по территориальному принципу каталонских, валенсианских и арагонских поэтов (они рассматриваются в одном, условно говоря, каталонском блоке), а также галисийско-португальских, кастильских, эстремадурских и андалусийских. Наиболее подробно рассказывается о кастильских поэтах, однако в этом разделе есть и неточности: Альфонс X Мудрый, как слышал Сантьяна, писал стихи и на латыни, но сам он только «видел тех, кто видели его речения (*delires*)». Среди перечисляемых им поэтов немало его предков и родственников; особое внимание привлекает характеристика стихов деда, Перо Гонсалеса де Мендосы, который «использовал манеру писать песни подобно сценическим — плавающим и теренциевым (*Usó una manera de dezir cantares así como fénicos plautinos e terencianos*)». Эти имена возникают в «Предисловии» Сантьяны не только и не столько для того, чтобы прославить свой род, сколько для того, чтобы утвердить в нем и через него традицию соединения доблести и учености.

Среди перечисляемых в кастильском контексте имен особенно выделяются два: некоего еврея по имени Раби Санто, очень хорошо писавшего, среди прочего, моральные поучения. При этом Сантьяна оговаривается, что назвал его среди столь благородных людей как хорошего поэта (*trovador*), и подкрепляет правомерность такого подхода стихотворным изречением самого Раби Санто: «Ни ястреб не ценится ниже оттого, что родился в дурном гнезде, ни хороший пример — оттого, что его изрек еврей». Таким образом, Сантьяна определяет вторую сторону нового идеала: поэтическое мастерство точно так же, как и доблесть, способно возвысить своего носителя. Второй поэт тоже выделяется по своему уровню:

ством; соответственно, расцвет испанского государства при «католических королях» сопровождается и расцветом испанского языка. Таким образом, Небриха подхватывает в контексте новой эпохи появившуюся еще при Альфонсе X Мудром тенденцию видеть именно в испанском языке (а не в латыни) инструмент управления, способствующий консолидации нации. Заметим в этой связи, что объединение Кастилии и Арагона в единое государство придало дополнительный импульс распространению испанского («кастильского») языка на всю территорию государства и, как следствие, затуханию самобытной каталонской литературной традиции.

При этом Небриха вовсе не считает, что вместе с языком высочайшего расцвета достигла и испанская поэзия. Рассматривает он ее во включенных по античной традиции в грамматику разделах о стихе (книга II) и о фигурах речи (книга IV), причем в самом широком контексте — соединяя античную традицию с библейской. Правильными стихами он считает лишь те, что построены на различении долгих и кратких слогов, что «дисквалифицирует» не только испанскую, но и средневековую латинскую и еврейскую поэзию. Такой подход декларируется как нормополагающий — Небриха рассчитывает, что его грамматика будет способствовать внедрению правильной стихотворной формы в Испании: «Но испанский язык (*castellano*) не чувствует (*no puede sentir*) этой разницы [между долгим и кратким слогом — А. М.], так же как и те, кто сочиняют стихи, не отличают долгих слогов от кратких, как не чувствовали ее и те, кто складывал произведения латинскими стихами в прошедшие века; вплоть до нынешнего момента, когда уж не знаю по какому Божественному промыслу это умение (*pegosio*) начинает пробуждаться; и я не теряю надежды, что то же самое произойдет и в нашем языке, если этот мой труд обретет расположение людей нашей нации» (II:1).

Несмотря на эту декларацию, далее он все же приступает к описанию испанского стиха (хотя и в негативном ключе): «Те, кто слагали стих на еврейском, греческом и латинском, писали их в соответствии с размерами (*por medida*) долгих и кратких слогов; но после того, как со всеми благами искусства была утрачена Грамматика и разучились различать долгие и краткие слоги, поэты отошли от этого закона и прибегли к другой норме (*necesidad*): заключать определенное число слогов рифмой. Так поступали те, кто после святых мужей, заложивших основы нашей веры, складывали гимны с рифмами, считая только слоги, не заботясь об их долготе и времени звучания (*tiempo*); за какую-то ошибку наши ухватились с великим дерзновением и рвением (*el cual yerro, con mucha ambición y gana, los nuestros atebataron*); и то, что все ученые мужи с великой настойчивостью почитали за зло и отвергали, мы принимаем за великую изысканность и красоту» (II:6).

Обосновывает неприятие рифмы Небриха как отсылкой к античным авторитетам, так и наблюдениями над современным стихом; причем в последнем случае против рифмы говорит именно ее эстетическая состоятельность: «как говорит Аристотель, по многим причинам мы должны избегать рифмы (*consonantes* — созвучий): во-первых, потому что слова были изобретены (*halladas*) для того, чтобы говорить то, что мы чувствуем, а не для того, чтобы, напротив, чувство служило словам, — к чему прибегают те, кто использует рифму (*consonantes*) в окончании стиха, говоря то, чего требуют слова, а не то, что они чувствуют. Во-вторых, потому что в речи ничто так не оскорбляет слух и так не докучает, как сходство, какое несут в себе созвучия; и хотя Туллий вклю-

чает в число риторических украшений клаузулы, завершающиеся сходным образом, это должно быть редкостью, а не так, чтобы соуса было больше, чем яства. В-третьих, потому что слова существуют для того, чтобы перенести в уши слушателя то, что мы чувствуем, поддерживая в нем внимание к тому, что мы хотим сказать; но когда используется рифма (*consonante*), слушающий не смотрит на то, что говорится, а как будто замирает в ожидании следующего созвучия (*consonante*); зная это, наши поэты сбываются в первых стихах пустое да досужее, пока слушатель как будто ошеломлен, и придерживают содержательное и хорошее для последнего стиха строфы (*copla*), потому что остальное улетучится из памяти и только это осядет в уме (*en las orejas*)» (II:6).

Выразив свое неодобрение, Небриха переходит к «описательной части» — «поскольку эта ошибка и порок принимается и одобряется всеми нашими» — и отождествляет рифму с гомеоптоном и гомеотелевтоном. Никакой «новой» терминологии, вроде мужской и женской рифмы, он не обсуждает, однако же замечанием о неразличении испанскими поэтами двух названных фигур речи не ограничивается и развивает свои наблюдения над принципами рифмовки: «Латиняне могут образовывать рифму (*consonante*) начиная с предпоследнего слога, или третьего с конца слога, если в предпоследнем слоге ударение нисходящее (*siendo la penúltima grave*). Но наши никогда не рифмуют (*hacen el consonante*) иначе как с гласной, на которую падает основное восходящее ударение (*donde principalmente está el acento agudo*) в последнем или предпоследнем слоге. Что случается оттого, как мы покажем ниже, что все стихи, которыми пользуются наши поэты, являются ипонатическими (*iponáticos* — т. е. гиппонактовыми) ямбическими или адоническими, в которых предпоследний слог всегда ударный, или последний, если он ударный, считается за два слога. И если слог, с которого начинается рифма (*consonante*), состоит из двух гласных или трех, схваченных дифтонгом, достаточно достигнуть сходства букв начиная со слога или гласной, на которую падает ударение. (...) Наши предки не так напрягались в создании рифм и вполне удовлетворялись сходством гласных, хотя бы и не было достигнуто такового между согласными... [в качестве примера предлагается романс — А. М.]» (II:6). Из приемов, используемых в стихах, Небриха разбирает лишь синалефу (элизию), и ту в тесном соседстве с рифмой и, как можно предположить из дальнейшего, вследствие ее роли в упорядочении счета слогов в строке.

Характеризуя стопы, которые Небриха трактует в соответствии с античной традицией, он оговаривает, что, поскольку в испанском долгота и краткость не различаются, то и четырехсложных стоп не существует. Описывая виды стихов, он не отступает от своей методики и «перетолковывает» испанскую систему стихосложения на классический лад, подбирая для каждого вида испанского стиха античный аналог. Всего Небриха насчитывает шесть видов стиха, из них — четыре ипонатических (гиппонактовых) ямбических (т. е. холиямбы: по имени греческого поэта Гиппонакта, который их использовал): монометр (*pie quebrado*), ямбический диметр (на латыни кватернарий — *de arte menor* или *de arte real*), ямбический триметр (на латыни сенарий), ямбический тетраметр (на латыни октонарий — *pie de romances*). Есть еще два вида адонических стихов: собственно адонический, называемый так, потому что его часто использовал или изобрел Адонис, — состоит из дактиля и спондея; и двойной адоник (*de arte mayor*). Строка с лишним слогом называется гиперметром, с недостающим — катаlecticической, обобщенно же стихи, нарушающие правильный «счет» слогов, называются како-

метрическими, а соблюдающие его — орфометрическими (II:8-9). В качестве иллюстраций приводятся стихи маркиза де Сантьяны, Хорхе Манрике, Хуана де Мены, а также романсные и анонимные строки.

Понятие строфы вводит испанским ее названием — *copla*: «Коплами наши поэты называют закругление или собрание стихов, которыми охватывается какое-то знаменательное суждение (*Coplas llaman nuestros poetas un y rodeo ayuntamiento de versos en que se coge alguna notable sentencia*)» (II:10). К этому названию Небриха затем подбирает гречески и латинский аналоги: период и «*circulus*». Этимологически Небриха возводит слово «*copla*» к латинскому «*copula*». Но уже при классификации копл он оперирует греческими наименованиями: *monocola* — состоящая из единообразных стихов; *dicolos* — состоящая из двух видов стихов. По типам рифмовки выделяются: *distropho* — рифмуются первая и третья строка и *tristropho* — четвертая строка рифмуется с первой; строфа со сквозной рифмовкой называется *astropho*. Попутно Небриха оговаривается, что существующая на латыни строфа *tetrapho*, в которой пятая строка рифмуется с первой, больше не используется, поскольку к тому моменту, когда прозвучит пятая строка окончание первой уже выветривается из памяти. Примеры даны из маркиза де Сантьяны и Хуана де Мены.

В контексте дальнейшего развития ренессансной поэтологической мысли в Испании привлекает внимание стремление Небрихи распространить и на прозу увязываемое им с музыкальным ритмом деление на стопы: «каковая [стопа — А. М.] является минимумом того, что можно измерить в стихах и прозе. И пусть никто не удивляется тому, что я сказал, будто проза имеет собственную меру, потому что она определенно ее имеет, и даже, по случайности, гораздо более строгую, чем стих, как пишут Туллий и Квинтилиан в тех книгах, в которых они изложили правила (*preceptos*) Риторики» (II:5).

В завершение второй книги Небриха отсылает к некоему «Искусству испанской поэзии» («*Arte de poesia castellana*») не называемого друга, которое должно вскорости выйти в свет — предположительно, речь идет о поэтике Хуана де ла Энсины.

Обращаясь в четвертой, посвященной синтаксису, книге своей грамматики к фигурам речи, Небриха, в соответствии с античной традицией, отдельно выделяет метаплазм. В общей же главке, посвященной фигурам, он возводит их к солецизму (т. е. нарушению правильного строения фразы) и подразделяет на фигуры «в строении, или в слове, или в суждении (*en la construcción, o en la palabra, o en la sentencia*)». Все перечислить, в виду их великого множества, он не берется, но все же называет их немало, причем без отчетливых классификаций. Метафора определяется, вполне традиционно, как перенос по сходному признаку, а метонимия очень узко: как название вещи по инструменту, которым она сделана, или материала по тому, что из него делается. Иносказательных фигур Небриха приводит сравнительно немного: аллегория — когда мы говорим одно, а понимаем другое; ирония — напротив, когда говорим то, что хотим, с помощью мимики и интонации («*Hironia es quando por el contrario decimos lo que queremos ayudándolo con el gesto y pronunciaci6n...*»); энигма выражает темное суждение темными уподоблениями вещей (IV:7).

«Искусство испанской поэзии» (1496) Хуана де ла Энсины оттеняет неординарность личности Антонио де Небрихи, масштабность предпринятого им труда, а также уровень его обобщений — в испанском контексте рубежа XV и XVI вв.: ренессансного в поэтике Энсины, по сути не

так и много. Отсылки к древним по большей части не выходят за рамки средневекового кругозора — к трактату Бозция о музыке, упоминаемому и Небрихой, он добавляет одноименный труд Августина, причем ссылку эту распространяет, поясняя, что именно там изложены правила писания поэзии, а потом ссылается и на августиновский трактат «О христианском учении». Это расширение теоретической базы можно объяснить не только авторитетом Августина, но и профессиональными интересами Энсины, писавшего, помимо стихов и драмы, также и музыку. К привычному Вергилию он добавляет Горация, как мы видели, не слишком «популярного» у средневековых испанских теоретиков. Правда, вспоминает его по конкретному поводу — в связи с рекомендацией прибегать к красноречию с детства: «как учит нас Гораций, любая глиняная посуда сохраняет запахи, который приобрела, когда была новой» (Гл. IV). Он постоянно обращается к Квинтилиану и Цицерону, один раз даже приводя название конкретного его трактата, правда, почему-то по-итальянски: «*De perfeto oratore*» («О совершенном ораторе»).

Апология поэзии, которой открывается трактат, выстроена на общих местах, которым Энсина попытался придать новый поворот и более актуальное звучание: одна из главных черт, знаменующих превосходство человека над животными, — это речь, при помощи которой он выражает то, что чувствует; поэтому каждый должен стремиться к совершенству в этой области. Несколько ниже вводится общее место о достоинстве поэзии (*dignidad de la poesia*): древние приписывали ее изобретение богам (Аполлону, Меркурию и Вакху) и музам, судя по тому, что к ним зывают древние поэты. Далее он обнаруживает сходство между обращением к Господу, Богородице и святым при начале «важного, благочестивого или же касающегося нашей веры труда» и поэтической формой пророчеств оракулов у древних, «отчего и пошел [обычай] звать поэтов пророками (*vates*)». После чего, развивая мысль о превосходстве (*preminencia*) поэзии, он вспоминает о Ветхом Завете (постулируя ту же непрерывность библейского и классического контекста, что и Сантьяна): многие его книги, «по свидетельству Блаженного Иеронима, были написаны метром на еврейском языке, который, по мнению наших докторов, древнее греческого, потому что не существует греческого писания столь же древнего, как Пятикнижие Моисеево; также и в Греции поэзия была матерью свободных искусств, так что мы можем считать, что поэзия древнее ораторского искусства» (Гл. I).

Границы «ренессансности» Энсины достаточно наглядно очерчивает различение понятий *poeta* и *trobador*, которому он посвящает третью главу своего трактата. Он уподобляет их соотношению соотношению понятий «музыкант» и «певец» и разъясняет это последнее таким образом: «музыкант погружен в размышления (*el músico contempla en la especulaci6n*) над музыкой, а певец — ее служитель (*oficial*)». «Размышления» поэта при этом Энсина сводит к доскональному знанию правил и строгому следованию им: «поэт размышляет над типами стихов и над тем, из скольких стоп состоит каждый стих, и из скольких слогов — стопа, и даже этим не ограничивается, но изучает их длительность. Он также размышляет, что такое рифма и неполная рифма, и когда один слог считается за два, а два — за один, и о многих других вещах». Разводя музыканта с певцом, он ссылается на Бозция, утверждающего примат теории над практикой и разума над чувствами (*Weiss:2005. P. 528*). Как бы там ни было, понятие поэта, однозначно отсылающее (как говорилось выше) в испанском контексте к ренессансной, «итальянизированной» риторике, редуцировано у Энсины даже по сравнению с «Вступлением» марки-

за де Сантильяны.

Наиболее выразительным свидетельством переориентации испанской поэзии на Италию является утверждение Энсины, будто «arte de trobar» пришло в Испанию именно из Италии: из Рима пришел романский язык — не что иное, как испорченная латынь, а значит и поэзия, тем более что нельзя не признать, что итальянский язык может похвастаться куда более древними поэтами — Данте и Петраркой, у которых испанцы многое позаимствовали; да и само слово «trobar» явно итальянского происхождения, поскольку по-итальянски означает «говорить» (Гл. I). Пассаж тем более выразительный, что не только Эрике де Вильены в первой половине XV века прекрасно представлял себе и подробно прописывал преемственность испанской (и каталонской) поэзии по отношению к провансальской, но и маркиз де Сантильяна в середине века — всего за пятьдесят лет до Энсины — помнил и о провансальских истоках, и о национальной — галисийско-португальской и собственно катильской традиции, предшествующей и Петрарке, и Данте.

В этом сознательном умолчании, в сочетании с пренебрежением к собственной поэтической традиции, Наваррете усматривает стремление перенести в область поэзии топос *translatio*, разрабатываемый Небрихой во вступлении к «Грамматике» в форме *translatio imperii* (преемственности власти): как Испания является наследницей Римской империи, так и испанская поэзия, при посредстве итальянской, наследует римской. Наваррете подчеркивает элемент соревновательности, содержащийся в подобной трактовке подражания, и подспудно проводимую растительную метафоризацию процесса (новая поэтическая манера «расцвела» прежде в Италии) мысль о том, что если в Италии поэзия уже прошла высшую точку своего развития, то для Испании она еще впереди. Впрочем, по мнению Наваррете, этот подтекст, возможно, является изрядном конструкции и в замысел Энсины не входит (*Navarrete: 1994. P. 20-28*).

Завершается апология поэзии весьма характерным пассажем: «Полагаю, достаточно доказывать авторитетность и древность поэзии и то, в каком почтении она была у древних и у наших, хотя есть и такие, которые, стремясь показаться серьезными и суровыми, злобно гонят ее из людских пределов как пустую науку», обращая против нее «вину тех, кто использовал ее во зло»; однако если бы поэзия «не была честным даром (*facultad*), не думаю, что Софокл стал бы магистратом, претором и капитаном в Афинах, матери человеческих наук».

На фоне чрезвычайно почтительных ссылок на Небриху, с чьей грамматикой Энсина явно был знаком (свидетельство тому прямые текстуальные совпадения), особенно бросается в глаза резкое расхождение с «учителем» (предполагается, что он был студентом Небрихи в Саламанке) в самой трактовке поэзии. Отстаивание же рифмованного стиха, с отсылками к ранним гимнографам — Амвросию и Иларию, смотрится полемически заостренным: «Среди латинских поэтов широко распространено суждение, признающее за известное зло окончание стихов рифмами (*consonantes*) или сходными словами, хотя иногда мы встречаем весьма почтенных поэтов, которые с полным знанием дела использовали и употребляли ради украшения то, что для славы других стало бы губительным, как, например, Вергилий в эпиграмме “*Sic vos non vobis...*” [имеется в виду приписываемая Вергилию эпиграмма, четыре строки которой одинаково начинались словами *Sic vos non vobis...*], etc. Но святые и благородные мужи, слагавшие гимны нашей христианской веры, почли за благо то, что среди поэтов считалось дурным, ибо большая часть их гимнов сложена с рифмой и содержит определенное число слогов; и не без причины эти мудрые и ученейшие мужи в этом упражнялись (*en este*

exercicio se ocuparon), потому что, если хорошенько разобьются, поскольку смысл разделяется между словами и напевом, гораздо лучше может быть прочувствованно и запомнится то, что поется с рифмой (*consonantes*), чем иное (*en otra manera*), потому что ничто так не напоминает нам о прошлом, как то, что похоже на него» (Гл. I).

Трактовка поэзии, предлагаемая Энсиной, выглядит вполне преемственной по отношению к средневековой, хоть сам он и отсылает нас к Небрихе, а иных своих предшественников не столько не признает, сколько не помнит: «твердо верю, что были другие, прежде меня и более обстоятельно бравшиеся за эту работу, но совершенно точно до меня сведений об этом не доходило, если не считать того, что выдающийся магистр де Лебриха [испанское, а не латинское написание названия родного города Небрихи — А. М.] в своем Искусстве романского языка великолепно написал об этом дар» (Гл. I).

Самая интересная черта этой поэтики заключается в том, что в отличие не только от трактатов Вильены и Базны и даже Сантильяны, написанных с позиций ученых мужей, как теоретические труды (в критике принято говорить о начале истории литературы, наметившихся в трактатах Вильены и Сантильяны), она несет на себе печать поэтической практики. Эта же черта отличает «Искусство испанской поэзии» и от поэтологических рассуждений Небрихи. Характерно, что завершает «Искусство испанской поэзии» указание, как следует записывать и читать стихи; причем особое внимание, уделяемое Энсиной счету слогов в строке, заставляет вновь вспомнить о музыкальной составляющей его творчества. В контексте «профессионального» подхода Энсины к поэзии особое значение приобретает то, что во главу угла в поэтическом творчестве он ставит *inventio* (нахождение темы): «что есть стихотворство (*trobar*)... как не нахождение (*hallar*) речений (*sentencias*), и доводов (*razones*), и рифм (*consonantes*), и строк (*pies*) определенного размера, в которые их вложить (*incluyr*) и заключить (*encerrar*)?» (Гл. I).

И в характеристике поэтических строк, и в отношении рифмы Энсина гораздо «практичнее» Небрихи. Так, он выделяет всего два вида поэтических строк: восьми-сложник «*arte real*» и двенадцатисложник «*arte mayor*»; упоминается также усеченная, «половинная» строка «*pie quebrado*», которая может использоваться в обоих видах. Однако если «*arte real*» допускает сочетание полной и неполной строки, то «*arte mayor*» требует в этом отношении соблюдения единообразия. Энсина, как и Небриха, воспринимает испанский стих как силлабический и немало усилий тратит на то, чтобы доказать устойчивость числа слогов в строке. Он описывает мужскую, женскую, дактилическую и неполную рифмы, хотя и не называет их этими словами (и по-другому тоже никак не называет) и дает конкретные рекомендации по рифмовке в рамках строфы: «Следует беречься того, чтобы использовать одну рифму в копле дважды, а если возможно, не следует ее повторять, пока не пройдет двадцать копел, если только произведение не длинное, — в этом случае можем повторить ее в третьей копле, или в дальнейшем, где понадобится; и в каждой копле следует использовать разные рифмы, давая каждой строке спутницу или спутниц, потому что если все строки будут оканчиваться одной рифмой, это будет очень плохо выглядеть» (Гл. VI).

Больше всего заметно расхождение между Энсиной и Небрихой в отношении градации стоп, строк и строф. Небриха отмечал путаницу между стопами и стихами — «*pie*» могло обозначать как то, так и другое, — и стремился выправить положение. Энсина, действительно,

называет строку «*rie*», а строфу (как и Небриха) «*коплой*», но между ними вводит еще одну категорию — «*verso*», то есть, собственно, «стих». Соответственно, строфика в его трактовке выглядит несколько невятно (Гл. VII). В завершающем главу замечании *копла* ставится в один ряд с романсом, что до некоторой степени проясняет мысль Энсины: в контексте эпохи *копла* функционирует и как жанровое обозначение — соответственно, перед нами один из примеров нераздельности приема и жанра. Собственно поэтическим приемам и украшениям Эсина посвящает небольшую главу, в которой, помимо вариантов стяжения или удлинения слов (характерных для «*arte mayor*» XV-го века и иллюстрируемых стихами Мены), приводятся только разные варианты повторов. Фигуры речи практически не упоминаются, поскольку используются не только поэтами, а значит, и принадлежат к области риторики и грамматики (Navarrete:1994. P. 30).

Если говорить об отражении в трактате Энсины философского осмысления поэзии, то следует отметить, что в нем неоднократно подчеркивается необходимость поэтического дарования: без него изучать «искусство» — все равно что возделывать бесплодную землю. При этом автор, конечно же, не опровергает традиционного представления о том, что дарование требует шлифовки — собственно, ради этого (чтобы желающие могли обучиться искусству) он и пишет свой трактат. Трактовка поэзии как аристократического занятия, призванного организовывать и украшать досуг (*ocio*) сильных мира сего, содержащаяся в посвящении инфанту дону Хуану, вновь заставляет вспомнить о теоретиках XV в. Наконец, походя — по поводу воззваний к античным богам, позанимываемых современными поэтами у древних, — Эсина указывает на вымышленность поэтического произведения: «мы их [воззвание к богам] берем не потому, чтобы верили, как они [античные поэты], или принимали их за богов, когда к ним зываем, что было бы величайшим заблуждением и ересью, но чтобы следовать красотам и поэтическому порядку, который заключается в том, чтобы излагать (*propone*), вызывать [в уме] (*invoca*) и повествовать (*narra*) или рассказывать (*contar*) [в формах] торжественного и высокого вымысла (*contar en las ficiones graves y arduas*) таким образом, что если все произведение вымышлено (*fición*), то совершенно верно и то, что столь же вымышлено, а не истинно, и воззвание в ней» (Гл. I).

Чтобы должным образом оценить значимость «Искусства испанской поэзии» Энсины, как, впрочем, и построений Небрихи, следует помнить о том, что формы испанской («кастильской») поэзии — в отличие от поэзии провансальско-каталонской и галисийско-португальской — теоретическому осмыслению до этого не подвергались. Собственно, даже словарь рифм для испанского языка («*Gaya o Silva copiosísima de consonantes para alivio de trovadores*»), созданный Перо Гильеном де Сеговья по типу каталонских, появился только в 1475 г. А Небриха, определенно, работал над своей грамматикой уже в 1486 г. (Navarrete:1994. P. 18)

Гораздо более внятно и однозначно, чем в поэтике Энсины, ренессансные тенденции проявляются в созданном ЭРНАНОМ НУНЬЕСОМ комментарии к «Лабиринту Фортуны» Хуана де Мены (1499); его второе, исправленное издание (1505) было чрезвычайно популярно в XVI в. и превратило поэму Мены в канонический образец испанской классики (Weiss:2005. P. 529). Граница между эпохами проводится уже самой характеристикой, данной Нуньесом рассматриваемому произведению: моральный эпос, отстаивающий национальное единство и обладающий знамена-

тельными формальными и философскими достоинствами, тем более удивительными, если учесть, в какую темную эпоху он был создан. Нуньес утверждает, что в Испании нет произведения, равного ему по красноречию, всеохватной мудрости, изобилию афоризмов и богатству мифами и легендами; его одного достаточно, чтобы доказать познавательную ценность поэзии (Weiss:2005. P. 529).

Принципиально новый характер носят критерии, по которым оценивается поэма: Нуньес видит основные достоинства произведения Мены в соблюдении принципа декорума (*propiedad*) в словесном выражении и логическом выстраивании эпизодов, а также в точности метафор и сравнений и в подражании древним. По мастерству в создании поэтических сравнений Нуньес ставит его уровень с «лучшими из латинян» (Weiss:2005. P. 530). Что касается подражания древним, то комментатор не ограничивается указанием на используемые автором источники, а пытается проанализировать сами принципы подражания. Он находит, что Мена по большей части подражает в тематике и в оборотах речи, но старается показать и то, как стиль и форма — особенно по части поэтических вольностей и отдельных риторических приемов — в общих чертах восходят к древним. Хотя Нуньес стремится в первую очередь выявить античные ориентиры, не пренебрегает он и средневековыми источниками, представляя, таким образом, сбалансированный комплекс авторитетов. Поставленная в подобный контекст, поэма переосмыляется как философский компендиум и прославление национальных героев, написанное по античному образцу (Weiss:2005. P. 531).

Хотя труды Нуньеса и Небрихи носят, без преувеличения, прорывной характер, следующий блок текстов, манифестирующий новый взгляд на поэзию, относится только ко второй трети XVI в. Однако же они представляют качественно иную ситуацию — переходные черты и колебания остаются в прошлом. Так, ХУАН ДЕ ВАЛЬДЕС в «Диалоге о языке» (1535) не только подвергает критике испанских писателей, не сделавших для родного языка того, что сделали Боккаччо и Петрарка для тосканского, но и находит целый ряд недостатков в словаре испанского языка Антонио де Небрихи, который, будучи андалусийцем, допустил множество ошибок и неточностей. Не удивляет его похвалы и Хуан де Мена: Вальдеса не устраивает темный стиль «Лабиринта Фортуны», написанного «скорее на плохой латыни, чем на хорошем испанском»; зато бесспорного одобрения заслуживают «Стансы на смерть отца» Хорхе Манрике. Из произведений Энсины он выделяет «Фарс [на самом деле эклога — А. М.] о Пласиде и Виториано»; хвалит за отсутствие аффектации «Пропаладию» Торреса Наарро, хотя в его комедиях и не выдержан принцип декорума при обрисовке персонажей. В целом, последняя часть диалога, посвященная книгам, демонстрирует принципы вполне развитой литературной критики: начиная с Торреса Наарро Вальдес не просто хвалит или порицает те или иные произведения, но и подвергает разбору наиболее показательные и принципиальные моменты. Он одобряет «Амандиса Гальского», «Селестину» Ф. де Рохаса; касается, кроме упомянутых здесь, целого ряда произведений XV-XVI вв.

Если значение диалога Вальдеса обусловлено тем, что он транспонирует в испанский культурный контекст гуманистические представления о языке и заодно задает новые критерии оценки испанской литературы, то взгляды ХУАНА ЛУИСА ВИБЕСА отличаются одновременно оригинальностью и масштабностью. Собственно проблемы поэтики он рассматривает в третьей книге своей «Риторики» (1532), содержащей разделы «О повествовании», «Об истории», «Правдоподобное повествование» («*Narratio probabilis*»),

«Апологи», «Вольные басни» («*Fabulae licentiosae*»), «О поэтике» и др. Но для того, чтобы оценить идеи Вивеса во всей их глубине и диалектичности, их следует рассматривать в контексте всего его творчества, поскольку они заметно эволюционировали.

Так, в первой редакции «Пестрой правды» («*Veritas fucata*») (1515?) он воинственно непримирим к поэтическому вымыслу. Правда называет творения поэтов «пищей демонов», поскольку с их помощью они сами научились лгать и учат лгать других; в качестве иллюстрации она приводит Гомера, сделавшего главным героем «Одиссеи» лгуна, которого подобные ему болтуны зовут отцом и изначальным источником талантов (*ingenios*). Она сокрушается о том, что ослабит авторитет Платона и Сократа, изгнанного из города Гомера и живых поэтов, которые извращают общественные нравы.

Однако во второй редакции 1523 года Вивес проявляет уже большую гибкость в определении отношений между вымыслом и правдой, о чем свидетельствует подзаголовок «Или о поэтической вольности: насколько позволительно поэтам отклоняться от правды» («*Sive de licentia poetica: quantum poetis liceat a veritate abscedere*»). Вивес рассуждает о моральной и эстетической стороне литературы и формулирует 10 условий, задающих границы допустимого вымысла. В пункте пятом он дает полную свободу писателям во всем, что касается морали или жизненного блага, поскольку «следует идти на уступки ради исправления нравов», и позволяет их фантазии (*fantasia*) творить (*invenção*) апологи, писать «новые комедии, в которых изображаются человеческие страсти, и сочинять диалоги, которые очень похожи на комедии». В дальнейшем он уточняет, что хотя и «позволено окутывать Правду загадками (*enigmas*), притчами (*parábolas*) и метафорами (*traslaciones*)», но если в представлении и украшениях (*la composutura y afeite*) Правды нет ни правдоподобия (*verosimilitud*), ни сообразности (*congruencia*), ни достоинства (*decoro*), произведение должно быть немолимо отвергнуто. Девятое же условие исключает неправдоподобные басни, ложь которых предназначена для развлечения и не связана ни с моралью, ни с практической пользой (*Baranda:2007. P. 13-14*).

Такие взгляды на соотношение правды и вымысла Вивес сохранил без особых изменений до времени написания своей «Риторики», так что приведенный выше перечень разделов третьей книги отражает его взгляд на иерархию жанров, выстроенных по степени их правдивости. В самом низу стоят «милетские басни», к которым Лукиан относит любовную болтовню, а Капелла — некоторые выдумки поэтов; не забыт здесь и «Золотой осел» Апулея. Хотя сама «Риторика» не обрела ни широкой известности, ни особого влияния — при жизни автора вышло всего три издания этого трактата, а после смерти — еще два в составе собрания сочинений, — его взгляды на басни во всяком случае распространились в Испании благодаря Алеко де Венегасу, разделявшему недоброе Вивеса к художественному вымыслу (*Baranda:2007. P. 14-16*).

В промежутке между двумя редакциями «Пестрой правды» Вивес пишет трактат «О псевдиалектиках» («*In pseudodialecticos*») (1520), где выступает против отвлеченных рассудочных построений и искусственной речи схоластов. Поскольку диалектика, как и риторика с грамматикой, имеет дело с языком, то и использовать она должна обыденную речь; кроме того, она должна не превращаться в самоцель, а служить другим искусствам. Эти идеи получают развитие в двадцатитомном труде «О науках» («*De Disciplinis*») (1531), где представление о том, что обыденная речь должна быть инструментом познания реальности, дополняется концепцией особой роли остроты ума

(изобретательности — *ingenio*). Живая острота ума (*la vivaz agudeza de un ingenio*) должна стать основой всех Искусств, поскольку именно в ней заключено изобретательное (*inventivo*) начало, в то время как разум (*ratio*) упорядочивает достигнутое при помощи этой остроты (изобретательности).

В «Риторике» этой проблематике посвящена VI глава II книги «Острота и Тонкость» («*Acumen et Subtilitas*») и VIII «Разум» («*Judicium*»): острота и тонкость ума вступают в дело, когда надо проникнуть в самую суть вопроса и представить ее в чистом виде, — разумность же проявляется в мудрых и благоразумных суждениях. Вивес призывает погрузиться в изучение образного языка и знаний, даваемых остротой ума (изобретательностью), которое отстаивает Цицерон в своих риторических трактатах, преодолевая с его помощью недостатки аристотелизма. Новое философствование, основанное на метафоре, сравнении и примере, открывает связи между вещами, которые не способны отыскать разум. Вивес как бы перекидывает мостик между *ingenium* — природным дарованием из горадианской пары *ingenium/ars* и *ingenio* — изощренным умом Грасиана (*Pozuelo Yvanco:2004*).

Внедрение новых тенденций в поэтическую практику — заслуга ГАРСИЛАСО ДЕ ЛА ВЕГИ и ХУАНА БОСКАНА. Если Гарсиласо главным образом придавал им наиболее убедительную и органичную художественную форму, то Боскан выступал и с программными заявлениями. Оба они — каждый по-своему — дали импульс к развитию теоретической мысли в новом направлении.

В 1534 г. Боскан, с подачи Гарсиласо, перевел на испанский «Придворного» Кастильоне — диалог, воплощающий новое видение не только культуры, но и роли, которую в ней играет литература. В своих предисловиях к диалогу Боскан и Гарсиласо развивают теорию перевода и касаются проблемы переложения (*traducir*) текста с одного народного языка на другой, причем Гарсиласо выдвигает новые критерии оценки художественного стиля — естественность (*naturaleza*) и чистоту (*limpieza*) и весьма категорично высказывается об испанской прозе: «почти никто не написал на нашем языке того, без чего мы не могли бы прекрасно обойтись, хотя это было бы трудно доказать тем, кто носит в руках книги, убивающие людей». Переключаясь с Вальдесом, он хвалит Боскана за то, что тому удалось избежать аффектации, не «засушив» текст (*Navarrete:1994. P. 55-57*).

Свое программное заявление Боскан делает в обращении «К герцогине де Сома» вступлении ко второй части «Произведений Боскана и отдельных — Гарсиласо де ла Веги, разделенных на четыре книги» (1543). Расклявшийся перед адресатом и дав резкую отповедь критикам, он принимается за обоснование своего обращения к итальянским стихотворным формам. Боскан фактически отвергает «испанский стих» (хотя в первой части и собраны его произведения «в испанском духе»), про который никто не знает даже, откуда он взялся, — таким образом, его состоятельность не может быть доказана ни художественными достижениями, ни достойным почтением происхождением. Совсем другое дело — стих итальянский: он способен выразить любую тематику (*materia*) — и возвышенную и изящную (*o grave o sutil*), и сложную и легкую; а также может быть соединен со стилем любого из признанных древних поэтов.

Далее Боскан проследивает историю итальянского стиха (по большей части опираясь на Бембо — *Navarrete:1994. P. 69*). Петрарка придал ему окончательную форму, которую он сохранил навсегда. До этого им писал — иначе — Данте; во времена Данте или немного раньше блистали провансальцы, чьи произведения знают очень немногие, — и здесь Боскан приводит каталанское ответвление от провансаль-

ской лирики, о котором он весьма высокого мнения, особенно о творчестве Аусиаса Марча (он был одним из первых, кто стал писать стихи на «повседневном» каталонском языке вместо провансальского). Вернувшись к истории итальянского стиха, Боскан возводит его к латинскому одиннадцатисложнику (*hendecasyllabo*), и далее — к греческим истокам. «Таким образом, этот род стихов, и опираясь на авторитет собственных своих достоинств, и благодаря репутации древних и новых, его использовавших, достоин не только того, чтобы его принял такой прекрасный язык, как испанский, но и того, чтобы его предпочли всем народным формам стиха. И я считаю, что он уже вступил на этот путь. Потому что лучшие дарования (*los buenos ingenios*) Кастилии, которые поднимаются над примитивным уровнем, полюбили его и следуют ему и столько в нем упражняются, что, если только беспокойные времена этому не помешают, быть может, уже совсем скоро итальянцы будут горевать, видя, что все лучшее в их поэзии перенеслось (*transferido*) в Испанию. Но до этого еще далеко, и не стоит нам предаваться этим надеждам, пока они не приблизятся».

Соревновательный мотив, о котором шла речь выше в связи с поэтикой Энсины, не исчезает полностью из разработки мотива *translatio*; однако Боскан исключает из его разработки аллюзии на военную мощь (имплицитно присутствующие даже у Вальдеса): с его точки зрения, достижение заветной цели требует совершенно определенных шагов, в частности — перенимания итальянского стиха (*Navarrete:1994. P. 18, 69*). Само соревнование при этом обретает совершенно конкретную цель — превзойти Петрарку (в испанском петраркизме впоследствии его фигура замещается Гарсиласо); при этом залогом победы становится отказ от национальной поэтической традиции (*Navarrete:1994. P. 70-71*).

Роднит Боскана с Энсиной трактовка поэзии как аристократического занятия, хотя он (Боскан) проводит эту тему гораздо более последовательно, опираясь, в том числе, и на опыт и навыки, полученные при переводе Кастильоне (*Navarrete:1994. P. 59-61*). В своем ответе критикам он заявляет, что никогда не относился к поэзии как к профессии («*quiero que sepan que ni yo jamás he hecho profesión de escribir esto ni otra cosa*»), и немного погоды расставляет точки над «i»: он никогда не ставил перед собой цели писать, а исключительно стремился отдохнуть душой (*descansando con mi espíritu*), облегчить себе тяжелые моменты жизни, а кроме того «никогда не думал, что нахожу или делаю нечто, что пребудет в мире, а занялся этим беспечно, как чем-то, что требует так мало усилий, что нет надобности бросать это дело, если есть к нему охота (...*nunca pensé que inventava ni hazía cosa que huviese de quedar en el mundo, sino que entré en ello descuidadamente como en cosa que iba tan poco en hazella que no había para qué dexalla de hazer haviéndola gana*)».

Подтверждает это свое заявление Боскан рассказом о том, как получилось, что он начал писать сонеты в итальянском духе. В рассказ вплетается (аристократическое) одобрение его опытов Гарсиласо (в другом месте он называет также Уртадо де Мендосу), а отправная точка повествования завуалировано «привязана» к королевскому двору. В этой перспективе утверждение «генеалогического» превосходства итальянского стиха над испанским также приобретает социальное звучание, — соответственно, и восходящая к провансальской каталонская поэзия аристократична, в отличие от испанской — «безродной» даже в том случае, когда творит ее аристократ (*Navarrete:1994. P. 60-61*).

Апология итальянского стиха не сводится к демонстрации его более высокого происхождения: эстетические ха-

рактеристики его превосходства, не собранные воедино, чтобы не утяжелять легкого светского тона вступления, тем не менее разбросаны по всему тексту. Некоторые из своих тезисов Боскан вводит весьма изощренно: прозвучавшее из уст «критиков» утверждение, что не использующий рифму итальянский стих не отличается от прозы, на самом деле лишь подтверждает его соответствие требованиям, выдвигаемым Кастильоне и Вальдесом, — письменная речь не должна отличаться от устной, а поэзия должна быть подобна прозе (*Navarrete:1994. P. 63*). Фрагментарностью, а порой и зашифрованностью эстетической программы вступление Боскана противостоит трактатам XV в. — и в этом отношении тоже являя собой, парадоксальным образом, манифест новой поэзии (*Navarrete:1994. P. 70*).

Установки, заданные Босканом в его вступлении, господствовали в испанской петраркистской поэзии на протяжении последующего столетия, в том числе и в области нормативных и концептуальных построений: в них воцаряется непрямой и несистематичный стиль изложения, при котором идеи высказываются то ли попутно, то ли случайно, в рамках паратекстуальных структур — предисловий и комментариев (*Navarrete:1994. P. 70*). Самым масштабным и значительным памятником этого рода являются, конечно, комментарии Фернандо де Эрреры к поэзии Гарсиласо де ла Веги.

Однако само петраркистское течение не подчинило себе всей испанской поэзии, и к 1543 г. оптимизм времен перевода «Придворного» улетучился (*Navarrete:1994. P. 71*). Спор с критиками перестал быть только изощренной формой подачи эстетических установок: вполне реальная дискуссия между сторонниками и критиками петраркизма наложила печать на развитие поэтологической мысли Испании.

Одним из таких критиков был Кристоаль де Кастильехо. В «Порицании испанских поэтов, пишущих стихи по-итальянски» («*Represión contra los poetas españoles que escriben verso en italiano*» (опуб. 1573) он в поэтической форме отвергает новую тенденцию к традиционалистским позициям, призывая в союзники Хуана де Мену, Хорхе Манрике и других поэтов прошлого и обращаясь к инквизиции с требованием обрушиться на новую петраркистскую ересь. Помимо обвинений в привнесении на испанскую почву чуждых форм и обычаев, в его стихах встречается и упомянутый Босканом упрек в том, что новаторы пишут прозой, а не стихом, и не пользуются рифмой. В другом своем стихотворении «Против восхваления испанских копл, говорящих о любви» («*Contra los encarecimientos de las coplas españolas que hablan de amores*» (опубл. 1573) он решительно критикует беспочвенность и пустоту новой поэзии.

Полемика вокруг петраркизма не затухает и со смертью Боскана. Уже в последней трети XVI в. теоретический ответ ему дает ГОНСАЛО АРГОТЕ де МОЛИНА: последовательно рассматривая в «Речи об испанской поэзии» («*Discurso sobre la poesía castellana*») (1575) различные формы стиха, он доказывает, что именно испанский восьмисложник (романский стих) является древнейшей поэтической формой. Арготе де Молина возводит его к древним грекам и демонстрирует, что им пользовался Ронсар, итальянцы и баски, утверждая при этом, что именно в Испании этот стих достиг наивысшего своего развития. Затем он обращается к длинной строке — «от двенадцати до четырнадцати слогов», — которой приписывает арабское происхождение (иллюстрация, впрочем, приводится турецкая). Затем, признавая превосходство одиннадцатисложника над обеими вышеприведенными стихами, он и его объявляет испанской

формой, ошибочно относя к XIII в. переложение Петрарки Мосеном Джорди и, соответственно, утверждая, что это стихотворение послужило источником для Петрарки. Оспаривая притязания Боскана на первенство в перенесении итальянского стиха на испанскую почву, он вспоминает сонеты Сантильяны. Однако же и он не берется опровергать то, что именно Гарсиласо испанский одиннадцатисложник обязан своим совершенством (по мнению Арготе, он превосходит итальянский).

В этом нет ничего удивительного, если учесть, что Гарсиласо уже во второй половине века был фактически канонизирован в качестве испанского наследника Вергилия и Петрарки (каковым он сам себя провозгласил), а затем и как соперник последнего, — испанский Орфей, единственный испанский поэт, достойный подражания, и т. д. Собственно, еще при жизни Гарсиласо к нему апеллирует Вальдес как к безупречному с точки зрения языка и стиля поэту. Наконец, в XVI в. он воплощает идеал воина-поэта, столь активно эксплуатиовавшийся в середине и второй половине XV в. (в особенности в связи с фигурой маркиза де Сантильяны) (*Navarrete: 1994. P. 17*).

Как уже говорилось выше, важную роль в становлении и разработке испанской классицистической поэтики сыграли комментарии к Гарсиласо, вышедшие в свет в конце XVI в. Первый из них — более популярный и впоследствии неоднократно переиздававшийся — был написан ФРАНСИСКО САНЧЕСОМ БРОСЕНСЕ: «Произведения великолепного Гарсиласо де ла Веги, с комментариями и исправлениями лиценциата Франсиско Санчеса, занимающего кафедру риторик в Саламанке» («*Obras del excelente Garcilasso de la Vega, con anotaciones y enmiendas del licenciado Francisco Sánchez, catedrático de retórica en Salamanca*») (1574). Санчес открыто декларирует собственную цель — канонизировать Гарсиласо — и приводит в качестве обоснования избранного им подхода итальянские комментарии к Ариосто и Саннадзаро. Воплощает он свою программу через отбор источников и авторитетных авторов, с которыми связывает Гарсиласо: Вергилий, Гораций, Овидий, Петрарка, Саннадзаро, Ариосто, Бембо и др. Теоретической основой комментария является поэтика Скалигера, хотя при случае автор ссылается и на Горация. Второе издание комментария (1581) обнаруживает, что классицистическая концепция поэзии все еще не органична для Испании: Санчес посчитал нужным предположить ему предисловие, в котором ответил тем, кто истолковал его комментарий как изобличение Гарсиласо в плагиате.

Следует отдать ему должное — он использовал этот случай для полемически заостренного изложения концепции подражания древним: «Я не считаю хорошим поэтом того, кто не подражает превосходным древним (*imita los excelentes antiguos*). И если меня спросят, почему среди стольких тысяч поэтов, сколькими обладает наша Испания, столь немногие могут считаться достойными этого имени, я отвечу, что нет другой причины, кроме того, что им не достает знания наук, языков и доктрины для подражания (*les faltan las ciencias, lenguas, y doctrina para saber imitar*). Нет ни одного Латинского Поэта, который бы в своем роде (*genero*) не подражал другим». Развивая эту мысль, он уподобляет подражание заимованию — силою эрудиции, поскольку поэт (Гарсиласо) с таким мастерством приспосабливает (*aplica y traslada*) чужие стихи и изречения к своим целям, что они перестают зваться чужими — и этим он заслуживает большей славы, чем если бы сочинил эти стихи сам» (*Vilanova: 1953. P. 571-574*).

В 1580 г. вышла книга со значительно более пространными комментариями ФЕРНАНДО ДЕ ЭРРЕРЫ — «Произведения Гарсиласо де ла Веги с комментариями Фернандо де Эрреры» («*Obras de Garcilasso de la Vega con*

anotaciones de Fernando de Herrera»). Если комментарий Санчеса, хотя и вполне классицистический, нельзя назвать в полной мере «продуктом» испанского петраркизма (некоторую внеположность его этой школе подтверждает и тот факт, что он подготовил и комментированное издание Хуана де Мены в 1582 г.), то комментарий Эрреры вполне можно назвать поэтикой, выдержанной, как уже говорилось, в формах, утвержденных Босканом. В «Ответе на замечания Прете Хакопина» («*Respuesta a las Observaciones de Prete Jacopin*») Эррера поясняет, что в своей работе он ориентировался на итальянских комментаторов античных классиков (М. А. Мурето, Д. Ламбино, М. Брутто, Е. А. Винето и др.), ставя тем самым Гарсиласо в один ряд с этими классиками (*Vilanova: 1953. P. 574*). Опирается он и на Скалигера. При этом Эррера стремится вписать Гарсиласо не только во вневременной — классический, но и в современный ему (в широком смысле) испанский контекст; так что в его комментарии можно найти критические замечания относительно произведений Сантильяны, Боскана, Уртадо де Мендосы и др. (*Vilanova: 1953. P. 584*).

Что касается теоретических основ комментария, то Эррера одним из первых в Испании обращается к платоновскому идеалу боговдохновенной поэзии. Масштаб теоретических притязаний Эрреры позволяет оценить его попытка примирить платоновскую и аристотелевскую концепции поэзии. Собственно, эта попытка сводится к констатации: «Не слишком ошибется тот, кто решит, что деятельный разум (*entendimiento agente*) Аристотеля — то же самое, что и платоновский гений (*genio platónico*). Это он предлагает себя божественным гениям (*genios divinos*), проникает в них (*se mete dentro*), чтобы они при его свете обрели понимание того, о чем пишут. И часто случается, что когда погаснет (*resfriándose*) этот божественный огонь в писателях, они сами либо поражаются, либо не узнают своих произведений, а иногда и не понимают их в том смысле, в котором те были им направлены и надиктованы» (*Vilanova: 1953. P. 579*). Однако и на этом уровне в Испании до него никто о поэзии философствовать не пытался.

Цель поэзии, по Эррере, — «выразить все мысли души» и «все, что связано (*cae*) с человеческими чувствами»; инструментом ее является слово, посредством которого она подражает природе; однако же понимает он это подражание не по Аристотелю, а по Платону — поэт подражает умопостигаемому образу (*idea del entendimiento*) (*Vilanova: 1953. P. 579-580*). Поэтому язык пребывает в бесконечном совершенствовании.

По вопросу о подражании древним Эррера сходится, скорее с младшим Пико, чем с Бембо (однако Виланова не указывает, был ли он знаком с их спором), полагая, что поэт, изучая древних (и итальянские образцы), должен вырабатывать собственный стиль. Обосновывает он свою позицию тем соображением, что древние были такими же людьми, подверженными слабостям и ошибкам, а кроме того, бессмысленно подражать поэту принципиально иного темперамента (*Vilanova: 1953. P. 580-582*).

В отношении ясности/темноты поэтического произведения Эррера склонен разграничивать форму и содержание: язык должен быть абсолютно ясным, сложность же содержания определяется глубиной и сложностью поэтической идеи. Предвосхищая в этом отношении Гонгору, Эррера заявляет, что не претендует на всеобщее понимание (*Vilanova: 1953. P. 582-583*).

Комментарию предпослано вступление магистра Франсиско де Медины, в котором он сетует на скудость испанской литературы, отсутствие крупных поэтов: позиция достаточно распространенная среди испанских теоретиков-классицистов (те же взгляды, как мы видели, высказывал и

Бросенсе); адресного осуждения удостоиваются рыцарские романы. Франсиско Медина, как и Санчес, констатирует незнание испанскими поэтами правил — законов их профессии (*los leyes de su profesión*), что позволяет говорить о том, что идеал поэзии как развлечения, украшающего досуг аристократов, отошел в прошлое — беспечный и небрежный подход к созданию стихов для обоих комментаторов неприемлем. Среди причин, повлекших за собой столь плачевную ситуацию в испанской поэзии, Медина называет: запоздывание испанского Ренессанса из-за длительной Реконксты; отсутствие испанских поэтик и незрудированность поэтов; презрение и невнимание испанских гуманистов к «народному» языку; и, наконец, немногочисленность достойных примеров для подражания (*Vilanova:1953. P. 576-578*).

Благодаря этому вступлению комментарий Эрреры предстает не как предприятие, затеянное одиночкой, а как декларация нового положения вещей в испанской поэзии и в теоретической мысли. Однако приходится признать, что эта декларация, по сути, не реализовалась: слишком объемный и сложный, комментарий Эрреры не был популярен. Так что решительный шаг в развитии теоретической мысли довелось совершить Алонсо Лопесу Пинсьяно — через каких-то 15 лет.

Конец XVI века.

М. С. ДЕ ЛИМА, Д. Г. РЕНХИФО, А. ЛОПЕС ПИНСЬЯНО

Первые ренессансные «итальянизированные» испанские поэтики — «Поэтическое искусство на кастильском романском» («*El Arte Poética en Romance Castellano*») (1592) МИГЕЛЯ САНЧЕСА ДЕ ЛИМЫ и «Испанское поэтическое искусство» («*Arte Poética Española*») (1592), написанное иезуитом ДИЕГО ГАРСИЕЙ РЕНХИФО под псевдонимом брата, Хуана Диаса Ренхифо, — поздним своим появлением одновременно демонстрируют устойчивость ассоциации поэзии с досугом аристократов и, наряду с комментариями Санчеса Бросенсе и Эрреры к поэзии Гарсиласо, четко указывают на завершение периода действительности этого идеала. И то, что авторы обоих «Поэтических искусств» не демонстрируют ни широкой эрудиции комментария Санчеса Бросенсе, ни концептуальной зрелости комментария Эрреры, лишь подтверждает, что «профессиональный» подход к поэзии утвердился к 1580-м годам как господствующий, охватив и начинающих, и посредственных поэтов.

Поводом для подобного умозаключения служит то, что их даже поэтиками в полном смысле назвать нельзя — по сути, это более или менее (в случае Санчеса де Лимы) функциональные учебники по версификации. Показательно также, что, несмотря на не слишком высокую латинскую ученость авторов обоих «поэтических искусств», — Санчес де Лима даже высказывается в том смысле, что Гомер, Вергилий и многие другие прекрасные авторы настолько хорошо переведены на испанский, что нет никакой необходимости ни в оригинальных произведениях, ни в знании латыни (*Vilanova:1953. P. 590*), — они, как и Санчес Бросенсе, сетуют на недостаточную эрудированность испанских поэтов и незнание ими правил. А если вспомнить, что пишут они в период расцвета испанской возрожденческой поэзии, то становится очевидно, что перед нами — новый топос, утведившийся на месте старого.

Общие места эпохи становятся основой и для конкретных критических суждений обоих авторов: Санчес де Лима определяет величайших испанских поэтов, исходя из идеала поэта-воина, сохранявшего свою значимость для Испании с позднего Средневековья — в этой перспективе Хорхе Манрике соседствует у него с Гарсиласо де ла Вегой.

Такое объединение средневекового и ренессансного поэтов тем более знаменательно, что Хуана де Мену — откомментировать которого не погнушался и Санчес Бросенсе — Санчес де Лима упрекает в тяжелом и темном стиле (*Vilanova:1953. P. 591*). Не менее маркированными в контексте эпохи выглядят и обличительные выступления против рыцарских романов (Ренхифо прибавляет к ним и пастораль), осуждаемых за неправдивость и распутство: как будто их авторы, пишет Ренхифо, «задались целью испортить нравы и научить юных юношей и девушек бесчестности и развратности, или, по меньшей мере, пустой трате времени» (*Vilanova:1953. P. 599*), перекидывая тем самым мостик от Вивеса к Сервантесу.

Итальянизированными поэтики Санчеса де Лимы и Ренхифо можно назвать только по методике — по подходу же они являются синтезирующими, поскольку оба автора разбирают и итальянские, и испанские метры. При этом «Поэтическое искусство» Санчеса де Лимы выдержано целиком и полностью в гораццианской традиции, и знакомства с «Поэтикой» Аристотеля автор никак не проявляет. Оно состоит из трех прозаических диалогов цicerонианского типа, что вкупе с эразмистскими мотивами заставляет вспомнить «Диалог о языке» Вальдеса. Кроме «Послания к Пизонам» Санчес де Лима опирается на Боккаччо («О генеалогии богов» в итальянском переводе) и, вероятно, на комментарий к «Канцоньере» Петрарки А. Да Темпо. С концептуальной точки зрения Санчес де Лима проявляет определенную оригинальность, отдавая предпочтение природному дарованию перед обретенным, «выученным» искусством: «при том, что природное (*natural*) настолько превосходит искусственное, насколько живое превосходит нарисованное, а соединение одного с другим дало бы совершенство (*у que lo uno juntamente con lo otro, sería muy perfecto*); также не перестал бы быть Поэтом (хоть и не столь совершенным) и тот, кто наделен одним из этих [свойств], потому что (как я уже сказал) искусство — не что иное, как дополнение, при помощи которого искусственно приобретается то, чего не дала природа (*con que con artificio se adquiere, lo que la naturaleza faltó*)» (*Vilanova:1953. P. 585-586*). В дальнейшем он высказывается более категорично: Монтемайор (Санчес де Лима, как и он, был родом из Португалии) всем, что он сделал, обязан своему великому дарованию (*grandissimo natural*), поскольку известно, что он не блистал образованностью. Даже творческие удачи и провалы Санчес де Лима объясняет взлетами и падениями поэтического вдохновения: «...поэтическое дарование (*vena Poética*) — не что иное, как естественная склонность (*natural inclinación*), присущая людям (*que los hombres tienen*), и она у них то возрастает, то убывает. И это ясно видно по тому, что иногда они создают превосходные вещи, а в другой раз — ничего не стоящие, и так [приходит] во всех искусствах, как и в Поэзии» (*Vilanova:1953. P. 589*).

Определение поэзии, даваемое Санчесом де Лимой эклектично: на платоническую идею боговдохновенного творчества, почерпнутую у Овидия, накладывается мистическое видение Боккаччо — с одной стороны, а с другой — восходящее все к тому же Боккаччо представление о том, что поэзия охватывает все свободные искусства; и все это вписано в рамки гораццианской дихотомии пользы и удовольствия. Что касается второго диалога, посвященного собственно поэтической технике, то в описании испанских форм автор опирается на положения Небрихи и собственные наблюдения, причем демонстрирует слабое понимание предмета (*Vilanova:1953. P. 589, 593*). Итальянские стихотворные формы он иллюстрирует примерами собственного сочинения.

ния и завершает трактат пасторальной новеллой в стихах и прозе — она и является третьим и последним диалогом.

С точки зрения изложения принципов версификации «Испанское поэтическое искусство» ДИЕГО ГАРСИЯ РЕНХИФО выполнено на принципиально ином уровне, чем диалог Санчеса де Лимы. В нем представлено наиболее полное для того времени описание размеров, строф и их вариаций, представляющих как итальянскую, так и испанскую поэтическую традиции; причем автор фактически впервые кодифицирует метрические правила этой последней. Эти достоинства в сочетании с обширным словарем рифм, ясным изложением и удачным расположением материала обеспечили трактату Ренхифо широкую и длительную популярность (он издавался еще и в XVIII в.) в качестве учебника по стихосложению. И источников, на которые опирался Ренхифо, было не в пример больше, чем использованных Санчесом де Лима: сам он называет «Поэтику» Аристотеля, различные труды Августина, трактаты по стихосложению Беды Достопочтенного, Якоба Мицилла (Мольцера), Скалигера и да Темпо. Теоретические основы трактата Ренхифо оригинальностью не отличаются — он просто внятно и четко излагает в первых главах основные положения поэтики Скалигера (*Vilanova: 1953. P. 595-597*).

Вышедшая в 1595 г. «Поэтическая философия древних» Алонсо Лопеса Пинсьяно составляет резкий контраст к рассмотренным «Поэтическим искусствам». Уже само название труда говорит о принципиально ином понимании задачи, как поясняет Пинсьяно в обращении к читателю: «...Возвращаюсь к настоящей [книжке], которую я назвал Древней философией, потому что так Максим Тирий, философ-платоник, именовал Поэтику, и таковой она и является: воочию можно убедиться (*se vee al ojo*), что самые древние философы преподавали свою философию при помощи поэтических подражаний, и что более современные обходились без них (*la enseñaron sin ellas después*). С полным основанием бежали этого названия наши испанцы, которые в своих книгах не представили ни древнюю, ни даже современную философию, а касались исключительно той ее части, в которой говорится о метре» (I. P. 12)

Далее он кратко обрисовывает контекст своих рассуждений: основания поэтики, как и всех философских дисциплин, заложил Аристотель, однако его труд дошел до нас не полностью (тут он четко оговаривает, что не дошла до нас вторая часть «Поэтики», посвященная комедии — «смешным вещам, *cosas ridículas*). Дефектность дошедшего до нас текста Аристотеля обусловила ущербность комментариев к нему — латинских и итальянских, какими бы учеными ни были их авторы, — и больше, как заявляет Пинсьяно, ему сказать об этих комментаторах нечего. Зато он поименно называет авторов самостоятельных поэтик: Горация, написавшего «самую краткую, темную и плохо выстроенную», Марко Джироламо Виду, о котором «Скалигер говорит, что он писал для уже сложившихся и зрелых поэтов».

Что касается самого Скалигера, «ученнейшего мужа», по мнению Пинсьяно, то его труд больше всего подходит для формирования поэта, а вот в отношении «души поэзии, каковой является фабула», он ничуть не преуспел. Раскрывая источники Пинсьяно, специалисты добавляют к этому весьма скромному списку Робортелло и Кастельветро, Минтурно, Фракасторо и «Рассуждения о героической поэме» Торкватто Тассо (*Vilanova: 1953. P. 604*). Сам же Пинсьяно на протяжении всей «Поэтической философии древних» поименно ссылается почти что исключительно на античных мыслителей, иллюстрируются его рассуждения тоже античными авторами; средневековые испанские поэты не упоминаются — исключение сделано для одного Хуана де Мены.

Обрисовав контекст своего труда, Пинсьяно переходит к формулировке задач: «Здесь ты, читатель, увидишь, в краткой форме (*con brevedad*) значение (*importancia*) поэтики, ее суть, ее причины и виды (*causas y especies della*)» (I. P. 13). Для их решения он прибегает к сложной композиционной конструкции: 13 диалогов заключены в 13 посланий, адресатом которых является некий дон Габриэль, который в ответных кратких посланиях обобщает сказанное и задает вопросы. В самих же диалогах участвуют Пинсьяно, знаток Аристотеля, который пытается разобраться в тонкостях поэтики; «ученый муж» Фадрике, рассуждающий с позиций письменной традиции и отвлеченного теоретизирования; и Уго, чья «профессия — медицина и поэзия», стремящийся соответствовать теоретические положения с реальностью. Причем действует Уго в двух направлениях: вскрывает жизненную, «земную», практическую мотивацию концептов и подбирает параллели «для наглядности», — так, эпизоды, из которых складывается фабула, он уподобляет внутренностям человека, связанным между собой и с брюшной полостью (V. p. 176).

Этот принцип образного воплощения концептуальных положений, который в обращении к читателю сам Пинсьяно связал с поэзией как «философией древних», находит свое продолжение в аллегорическом прочтении мифологических образов: древние представляли себе Вулкана — бога-творца, олицетворяющего искусство, — хромым, а значит, самой природе всякого искусства, в том числе и поэтического, по их мнению, присущ некий изъян.

Таким образом, Пинсьяно на практике демонстрирует механизм действия поэзии как образного воплощения отвлеченных идей и обобщений, основанного на принципе подражания, и последовательно истолковывает в этом ключе сохраненные традицией образы, так или иначе связанные с поэзией (и искусством в целом). В этой перспективе и усложненная композиция трактата превращается в нечто большее, чем просто способ членения и организации материала, призванный облегчить его восприятие. Соответственно, и фигуры беседующих-переписывающихся обладают определенным объемом: так, позиция «вопрошающего», едва ли не «простеца», которую временами занимает Пинсьяно, нарочито наивное удивление, демонстрируемое им в отношении некоторых теоретических положений, призваны подчеркнуть, насколько далеко отошли от «основ» (то есть, от Аристотеля) поздние философы и «ученые мужи». Фадрике нередко критикует положения письменной традиции и тем самым вскрывает ее неоднозначность и внутреннюю противоречивость, а также заявленную в обращении к читателю ущербность, — не отрицая при этом ее значимости.

Большинство посланий/диалогов посвящены определенной теме, вынесенной в заглавие: первое послание, или введение (*introducción*) «ведет речь (*trata de*) о человеческом счастье»; третье послание — «о сути и причинах поэзии (*de la poética*)»; четвертое — «о различных поэмах (*De las diferencias de poemas*)»; пятое — «о фабуле»; шестое — «о поэтическом языке»; седьмое — «о метре»; восьмое — «о трагедии и ее отличиях»; девятое — «о комедии»; десятое — «о виде поэзии (*especie de poética*), называемом дифирамбическим»; одиннадцатое — «о героической [поэме]»; двенадцатое — «о шести малых видах поэзии (*poética*)»; тринадцатое — «об актерах и исполнителях».

Исключение составляет только второе послание, именуемое предисловием (*prólogo*), без всякой расшифровки. В нем очерчиваются границы предмета, обосновывается необходимость поэтики как таковой, место поэзии среди других искусств и попутно уточняются некоторые положения, выдвинутые ранее. Место поэзии, как и музыки, опре-

деляется как промежуточное между низкими (практическими) и благородными (созерцательными) искусствами. Описывается это промежуточное положение горацианской формулой — обе они стремятся доставлять удовольствие и учить. В дальнейшем эта формула распространяется — у этих искусств три цели: изменять (*alterar*) и успокаивать страсти души, исправлять нравы и развлекать (подробному рассмотрению они подвергаются в третьем послании, рассматриваемом, в числе прочего, цели поэзии). Между собой же эти искусства различаются по своему отношению ко времени: музыка дышит переменами, а поэзия — вечная, неподвижная, постоянная (II. P. 90-91).

В первом диалоге, в полном соответствии с традицией, Пинсьяно рассматривает место поэзии в жизни человека — исходя из понимания места, которое человек занимает в мире, и цель поэзии — исходя из предназначения и устремлений человека. Человек при этом, тоже вполне традиционно, рассматривается через призму его животной и рациональной природ, которые описываются Пинсьяно в современных ему научных категориях. Поэтическую способность он связывает с воображением (хотя, конечно, и цели поэтического творчества, и понимание произведений детерминируются и другими чувствами, способностями, добродетелями и т. д.); причем, описывая собственную поэтический темперамент, Пинсьяно прибегает к прямой цитате (без ссылок) из «Исследования способностей к различным наукам» («*Examen de ingenios para las ciencias*») (1575) — чрезвычайно популярного в конце XVI и на протяжении всего XVII вв. труда, автор которого, Хуан Уарте де Сан Хуан, стремился выявить темпераменты (описываемые в категориях «теории гуморов»), в наибольшей степени подходящие к занятиям теми или иными науками (искусствами) (*Vilanova: 1953. P. 605*).

К проблеме поэтического темперамента и дарования Пинсьяно еще раз возвращается в третьем послании, и там тоже цитирует Уарте де Сан Хуана — в опровержение положения Платона о боговдохновенности поэтического творчества. С точки зрения Пинсьяно, поэт «вдохновляется» своими страстями и аффектами, а «поэтическое безумие» имеет природную основу (III. P. 125-127). В конечном счете, обратившись в очередной раз к Аристотелю (его определение, цитируемое Пинсьяно: «поэзия — [занятие] мужчины подвижного [versátil] и вдохновенного [furioso] — также и неистовый, яростный — А. М.] ума [ingenio]»), Пинсьяно определяет поэтический темперамент следующим образом: «...поэзия (poética) присуща мужскому и мужественному уму (*ingenio macho u varonil*); но также, поскольку случается, что женщины занимаются другими мужскими делами (*hay mujeres en otras acciones varoniles*), то они могут заниматься и этим (*lo pueden ser en ésta*)... “подвижный” означает ум (*ingenio*), приложимый и подходящий ко всем вещам... “Вдохновенный” подразумевает ум (*ingenio*), который легко восхищается (*se arrebatada*) и возносится (*eleva*) от здешних материальных вещей и поднимается до размышлений и созерцания (*consideración u contemplación*). Каковое восхищение и вознесение прекрасно может произойти в человеческом [измерении] (*humanamente*) без того, чтобы вымысел был следствием божественного вдохновения (*sin ser invención de divino furor particular*)» (III. P. 126).

Вместе с тем, новая «медицинская» редакция трактовки поэтического темперамента не подчеркивает в сознании Пинсьяно традиционных представлений о соотношении таланта и искусства: без поэтического дарования творить невозможно, однако же, поэзия требует большого труда (II. P. 124). В результате, определение поэзии в оконча-

тельном виде выглядит таким образом: «Итак, поэзия, как прекрасно сказал Аристотель, — дело (*obra*) подвижного ума, поскольку он легко принимает любые идеи или формы вещей; или вдохновенного ума, потому что он приспособлен для вымысла. И так же как тот, кто будет наделен талантом и [овладеет] искусством, сможет [заниматься] поэзией (*será bueno para la poética*), тот, кто будет наделен обеими составляющими природного ума (*las dos partes del ingenio natural*), а именно подвижностью и вдохновением, будет более совершенным» (III. P. 126).

Воображение Пинсьяно понимает как способность выдумывать новые сущности (*finge otras [especies] puevas*) и решительно разводит его с памятью и другими «внутренними чувствами», соотносящими и анализирующими ощущения, получаемые чувствами «внешними». При этом он указывает, что сила этой способности превосходит силу памяти и здравого смысла, поскольку она охватывает относящееся к прошедшему, настоящему и будущему, в то время как память имеет дело только с прошедшим, а здравый смысл — с настоящим. Однако же не воображение, а способность здраво мыслить, опираясь на реальность, а не на фантазии, является мощным инструментом человеческого счастья (I. P. 34).

Интересно, что в качестве мыслителя, придававшего чрезмерное значение воображению и его власти над человеком, Пинсьяно называет Авиценну. Из сказанного выше ясно, что, хотя оба они связывают поэзию с воображением, но по-разному трактуют функции воображения и, тем самым, по-разному понимают функциональность поэзии. Таким образом, не пускаясь в пространное изложение концепции воображения Авиценны и не менее пространное ее опровержение, Пинсьяно, тем не менее, четко обозначает корни своего расхождения с наиболее обстоятельным арабским комментатором аристотелевых «Поэтики».

В контексте различения искусства и благоразумия проскальзывает чисто эстетическая трактовка ценности искусства: «диалогический» Пинсьяно сообщает, что слышал, будто «искусство почитает произведение хорошим само по себе, безотносительно того, плох или хорош создатель с моральной точки зрения (*la arte sólo considera la obra buena en si, sin respecto al artífice que sea malo o bueno en lo moral*), потому что статуя будет хорошей, если обладает совершенством, даже если тот, кто ее создал (*obró*), будет несправедлив, или недержан, или наделен другими пороками...» (I. P. 48). Однако, уже через саму подачу этой мысли — как чужого, «услышанного» мнения, — Пинсьяно от нее дистанцируется. Во втором послании он прямо отвергает моральную составляющую содержания и увязывает ее с моральными качествами автора — в том смысле, что скверный человек не может быть хорошим поэтом, как говорит Фадрике (II. P. 86).

Суть поэзии Пинсьяно, в полном соответствии с концепцией Аристотеля, видит в подражании, причем, вслед за Фракастором, подражание природе он ставит выше подражания другим поэтам; при этом дальше делает уступку идеям Скалигера, утверждая в его духе, что иное подражание поэтам (в качестве примера приводится Вергилий) не уступает подражанию природе (*Vilanova: 1953. P. 606-607*). Что касается метрической формы, то Пинсьяно не считает ее обязательной для поэтического произведения, но при этом признает, что она усиливает удовольствие, им доставляемое (III. P. 117).

Предмет поэзии Пинсьяно определяет от противного: его не составляет ни исторический материал (предмет истории), ни ложь (предмет софистики), так что поэзия не

является ни историей, поскольку касается вымышленных историй, ни ложью, поскольку касается и истории: «её предметом является правдоподобное (*verosímil*), которое все это охватывает. Из чего следует, что она — искусство, стоящее выше метафизики, поскольку вмещает в себя много больше (*más mucho*) и простирается на то, чем является и не является (*lo que es y no es*)» (III. P. 123).

Развитие и распространение концепция подражания и правдоподобия получает в пятом, посвященном фабуле, и в четвертом послании, вводящем поэтические жанры. В этом вопросе Пинсьяно, опять же, следует поэтике Аристотеля, выделяя по видам подражания четыре крупных формы, из которых проистекают все остальные — эпическую, трагическую, комическую и дифирамбическую; шесть менее значимых — пасторальную, сатирическую, лирическую, мимическую, апологическую и эпиграмматическую; а также множество мелких жанров. Что касается, собственно, подражания, то Пинсьяно в нескольких случаях подчеркивает элемент вымысла как определяющий: Уго даже в одном случае говорит, что «поэт — создатель (*inventor*) того, что никто и вообразить не мог (*no imaginó*)» (IV. P. 148).

Вслед за Аристотелем Пинсьяно акцентирует внимание и на обобщающем, универсальном характере поэтического подражания. Главным остается тезис о том, что поэт, подражая, должен в первую очередь руководствоваться принципом правдоподобия: тот же Уго говорит, что «правдоподобие — самая суть подражания (*la verosimilitud es lo más intrínseco de la imitación*)» (IV. P. 150). В пятом послании Пинсьяно с этих позиций отвергает рыцарский роман, но признает басню — поскольку в ней за вымыслом скрывается тонкий и точный урок.

Что касается определения жанров, то отдельное послание, посвященное комедии, в котором Пинсьяно пытается реконструировать аристотелевскую концепцию жанра, исходя из того, что написано в «Поэтике» о трагедии, привело специалистов к выводу, что одной из задач «Поэтической философии древних» было сдерживание антиклассицистической экспансии Лопе де Веги. Тем неожиданнее в диалоге, посвященном трагедии (который в остальном последовательно раскрывает положения Аристотеля), выглядит призыв варьировать старые сюжеты и создавать новые. При рассмотрении эпопеи Пинсьяно ориентируется на «Рассуждения о героической поэме» Тассо: отсюда он почерпнул требования строгого соблюдения единства действия и единства героя, исключения религиозных тем, стремление придать поэме аллегорическое значение и, наконец, идею включения в контекст эпоса прозаических романно-новелистических жанров. Кроме того, благодаря Тассо, «Амадис Галльский» избежал осуждения вместе с другими рыцарскими романами (*Vilanova: 1953. P. 613-14*).

«Поэтическая философия древних» Алонсо Лопеса Пинсьяно пользовалась большим авторитетом и задавала параметры аристотелевской, классицистической поэтики для Испании, по крайней мере, на ближайший век. Обширная критическая литература сложилась вокруг влияния труда Пинсьяно на теоретические концепции Сервантеса — в особенности в том, что касается повествовательных жанров. Возможно, значимость этой поэтики в еще большей мере подчеркивается тем фактом, что и представители иных философских (не аристотелики), и эстетических (барокко) направлений не могли ее полностью игнорировать.

XVII век.

Л. А. ДЕ КАРВАЛЬО, Ф. КАСКАЛЕС, Х. ДЕ ЛА КУЭВА,
Л. ДЕ ВЕГА, Л. КАРРИЛЬО-И-СОТОМАЙОР, Х. ДЕ ХАУРЕГИ,
Х. А. ГОНСАЛЕС ДЕ САЛАС, Х. ПЕЛЬИСЕР ДЕ ТОВАР

До какой степени «Поэтическая философия древних» изменила интеллектуальный контекст поэтической теории в Испании демонстрирует уже первая поэтика нового столетия — «*Лебедь Аполлона, о совершенстве и достоинстве и обо всем, что относится к поэтическому и версификационному искусству*» (1602) ЛУИСА АЛЬФОНСО ДЕ КАРВАЛЬО.

Пример тем более показательный, что ее автор не только не является прямым последователем Пинсьяно, но и не принадлежит к аристотеликам — Карвальо предвзвешивает платоническую традицию осмысления поэзии, до него последовательно (насколько это возможно в жанре комментария) развивавшуюся в Испании одним Фернандо де Эррерой. Тем не менее, многие идеи «Лебедя Аполлона» восходят к «Поэтической философии древних», а что еще важнее — влияние Пинсьяно можно усмотреть в общей концепции трактата: его никоим образом нельзя назвать не только учебником версификации, но и узкофункциональной поэтикой практической ориентации (хотя известно, что написан он был на основе лекционного курса), — Карвальо стремится дать обобщенную, философскую картину поэзии. Это стремление — не механическое следствие ориентации на определенные образцы: автор в посвящении подчеркивает, что его труд больше заслуживает названия «Поэтическое искусство», чем те, что выходили до этого момента и которые следовало бы именовать не «поэтическим», а «метрическим искусством», — «а одно от другого очень сильно отличается». И если отсылка к Максиму Тирию (Максиму Тирскому) и его концепции поэзии как философии древних в контексте платонизма Карвальо выглядит вполне органично, то цитирование описания поэтического темперамента, данного Уарте де Сан Хуаном, опять же заставляет вспомнить о Пинсьяно. Карвальо, к слову сказать, приводит значительно более пространную цитату и снабжает ее отсылкой к «первоисточнику» (*Vilanova: 1953. P. 616-618*).

«Лебедь Аполлона» состоит из четырех диалогов между Читением, Зоилом, который выступает против поэзии «от имени черни и клеветников», и самим Карвальо. Первый диалог посвящен определению поэзии и ее предмету (*materia*); второй — версификации; третий — литературным жанрам; четвертый — декоруму, а также вдохновению и поэтическому безумию. Каждую главу рассуждений заключает обобщающая октава (всего их 74). С этими октавами связана несколько курьезная сторона исторической судьбы трактата: в полной своей редакции хождения он, практически, не имел — что вряд ли может удивлять, учитывая его маргинальное положение относительно основных концептуальных споров эпохи, — а вот октавы, не отличающиеся особой искусностью, стали публиковаться в XVIII в. в виде приложения к поэтике Ренхифо, что закрепило за трудом Карвальо репутацию образца дурновкусия (*Vilanova: 1953. P. 615*).

Платонизм «Лебедя Аполлона» воплощается, естественно, в первую очередь в типичной концепции божественного вдохновения как источника поэтического творчества, дающего поэту возможность выразить вещи более высокие, чем те, что способно вообразить человеческое сознание (*Vilanova: 1953. P. 616*). Поэт не может творить (петь — *cantar*) без вдохновения, которое нельзя приобрести в процессе обучения: искусства формируют ученого мужа (*hombre docto*), но не поэта, который нуждается во врожденном даре (*Vilanova: 1953. P. 619*). При этом Кар-

вальо не отрицает необходимости «искусства» в форме поэтической практики, а в вопросе подражания (как основы поэтического творчества) и правдоподобия не выходит за рамки характерных для эпохи представлений.

Предмет изображения может быть как подлинным, так и вымышленным, при условии, что будет соблюден принцип правдоподобия; и даже в том случае, когда поэт создает баснословные, сказочные (*fabulosos*) образы, он всегда нацелен на правду (*verdad de lo universal*). Для демонстрации глубины и разных уровней этой универсальной правды Карвальо, проявляя определенную оригинальность, прибегает к спроецированной на поэзию в приписываемом Данте «Послании к Кан Гранде» концепции четырех библейских смыслов (на испанском: *literal, alegórico, moral, anagógico* — буквальный, аллегорический, моральный, анагогический) — «четырех таинственных смыслов», как он их называет (→ экскурс Многозначное толкование). Следствием такой трактовки становится представление о поэзии как о древнейшей философии (выдвигаемое с опорой на авторитет Максима Тирия) (*Vilanova: 1953. P. 618*). Что касается подражания древним, то Карвальо рекомендует рассматривать их произведения как образцовые; строгое же следование античным образцам, присвоение произведений великих поэтов он считает не подражанием, а плагиатом. Даже чужие идеи можно использовать, только признав их таковыми (*Vilanova: 1953. P. 619*).

Проявление новых тенденций, игравших значительную, если не определяющую роль в осмыслении поэзии и литературы в XVII в. в Испании, просматривается в экспансии риторических категорий. Так, Карвальо соотносит три основных аспекта поэзии — предмет (*materia*), форму и цель с «тремя частями» поэтического творчества: нахождением темы (*invención*), расположением материала (*disposición*) и украшением (*elocución*). «Риторика (*oratoria*) и поэзия, — пишет Карвальо, — сестры и различаются только по типу числа (счета — *en el clase de numero*), более ощутимого и строгого в стихе, чем в прозе (*que es más sensible y riguroso en el verso que en la prosa*)». Поэзия, кроме того, начала развиваться гораздо раньше (*Vilanova: 1953, p. 618*). Соответственно, и определение поэзии звучит у него следующим образом: «это искусство, которое учит подражанию, порядку и украшению речи (*enseña hablar con imitación, orden y ornato*)». Карвальо дает это определение опираясь не на Аристотеля, а на «Государство» Платона, обнаруживая тем самым характерное ранее и для Эрреры стремление к синтезу двух концепций (*Vilanova: 1953. P. 618, 617*).

Форма поэзии, по Карвальо, складывается из расположения материала, окраски (*modo*) и стиля; стилей существует три — представляющий (*representativo*), повествовательный (*narativo*) и смешанный (*mixto*), в соответствии с тремя родами (*clase*) поэзии: драматическим, повествовательным и смешанным. Лирику он отдельно не выделяет и, похоже, включает в повествовательный род; эпос, вслед за Скалигером, трактует как «историю в стихотворной форме (*historia en verso*)» (*Vilanova: 1953. P. 618*). Иерархия родов поэзии в «Лебеде Аполлона» имеет не совсем обычный вид: выше всего ставится драматургия, поскольку она включает в себя все другие виды.

В качестве драматических жанров Карвальо выделяет трагедию, комедию, беседу (*coloquio*) и диалог. В определении комедии и он, как и Лопе с Сервантесом, отталкивается от приписываемого Цицерону определения комедии как «подражания жизни, зеркала привычек, отображения истины». Он развертывает это определение в подлинную апологию жанра: комедия — «зеркало всех возрастов, все обыча-

ев, всех наций и всех сословий; кафедра, с которой преподаются всяческие знания, все науки, все искусства (*cátedra donde se leen todas facultades, todas ciencias, todas artes*) и все необходимое как для частного человека, так и для всего государства... карта и легенда (*cifra y mapa*), чтобы народы и частные лица могли жить без угрозы для своего существования (*para vivir los pueblos y particulares sin peligro de la vida*)...». Единственное требование, предъявляемое им поэту, который «неволею (*forzosamente*) должен говорить обо всем, и говорить все, потому что он рисует все, что происходит в мире (*es pintor de todo lo que en el mundo pasa*)», связано с «обязательством... обращаться со злом как со злом и с добром как с добром (*tratar lo malo como malo y lo bueno como bueno*)» (*Vilanova: 1953. P. 619*). Карвальо признает и «новую испанскую комедию», и аллегорический жанр ауто сакраменталь; высказывается за организацию действия в трех актах и не призывает к соблюдению единств. Трагедия отличается от комедии тем, что завершается жалостно, а беседа (*coloquio*) представляет собой спор на заданную тему, касающийся не слишком важных вещей.

В отличие от «Лебеда Аполлона», за исключением обобщающих октав фактически канувшего в забвение, «Поэтические скрижали» ФРАНСИСКО КАСКАЛЕСА пользовались в XVIII в. подлинным признанием: Моратин даже ставил Каскалеса в один ряд с Сервантесом (*Vilanova: 1953. P. 633*). Это признание «Поэтическим скрижалям» обеспечило, конечно, четкое и ясное изложение устоявшихся положений аристотелианской поэтики; однако же не в меньшей степени своей славой они обязаны изящному стилю и остроумному изложению. Трактат, как и подавляющее большинство испанских поэтик той эпохи, имеет диалогическую форму (беседу ведут любознательный профан Пьерри и Касталио — альтер эго самого Каскалеса) и состоит из 10 «скрижалей», поделенных на две равные группы: пять первых посвящены общим вопросам, а пять вторых — более частным и конкретным. В «общей» части первая скрижаль посвящена определению поэзии, ее предмету, форме и цели, а также разделению поэтических родов; вторая — фавуле; третья — обычаям; четвертая — сентенции; пятая — поэтической речи. Во второй части первая скрижаль трактует крупную эпическую форму, вторая — малые эпические формы, третья — трагедию, четвертая — комедию, пятая — лирику.

При создании поэтики Каскалес ориентировался не только на Аристотеля, но и на Горация, — будучи латинистом, он не только перевел «Послание к Пизонам» на испанский, но и предложил собственную систематизацию основных положений античного поэта и откомментировал их на латыни. При этом, Каскалес не может претендовать на пальму первенства в деле комментирования Горация в Испании: еще в середине XVI века появились сразу два латинских комментария к «Посланию к Пизонам»: Акилеса Стасо (1553) и Санчеса Бросенсе (1558); ближе ко временам Каскалеса, в 1600 г. к ним добавляется комментарий Хайме (Хакопо) Хуана Флако и Серуры (*Sánchez Lailla: 2000*). Точно так же не был Каскалес и последним переводчиком Горация в XVII веке (*Alemán Illán: 1997, Alemán Illán: 1998*). Использованные им источники к античным не сводятся и включают труды Минтурно, Робортелло, Кастельветро и Торкватто Тассо; что касается испанских теоретиков, то Каскалес обращается к одному только Пинсьяно, и то часто с полемическими намерениями (*Vilanova: 1953. P. 623*).

В своем пуризме Каскалес доводит до логического завершения концепцию правдоподобия и отказывает поэтам в праве изображать Божественные фигуры, а также критикует попытки изобразить в театре бури, сражения,

гибель людей (руководствуясь тем, что все эти ситуации и образы исключают адекватное «подражание»). Вслед за Фракасторо он отвергает и те поэтические тексты (дидактические поэмы, научные трактаты, исторические повествования), в которых нет подражания (*Vilanova:1953. P. 624*). Оговоримся, что отвержение дидактических поэм не подразумевает отказа от горацианского принципа соединения пользы и удовольствия. Моральную направленность поэзии Каскалес подчеркивает в самых разных контекстах.

Различие между поэзией и историей Каскалес видит в подчиненности поэзии строгим законам. При этом он не только не отвергает исторических сюжетов, но и считает их более достойными, чем те, что измышлены самими поэтами, поскольку они скорее способны вызвать ужас и сострадание (I:2): вот один из примеров полемики с Пинсьяно, полагавшим, в частности, что исторические события, разворачивающиеся в Индии, могут стать предметом подражания (а значит и поэтического творчества) иноземного поэта, никогда там не бывавшего, — но не местного, доподлинно знающего, как они происходили на самом деле. Тезис о том, что историческое событие можно трансформировать в поэтическое действие, Каскалес подтверждает авторитетом Робортелло (*Vilanova:1953. P. 625*). Большую самостоятельность он проявляет в концептуации элоги, элегии и сатиры как малых эпических жанров (II:2). Здесь можно усмотреть отзвук интенсивных жанровых поисков, а также трансформаций и переосмыслений жанров, характерных для испанской литературы начала XVII в. Веяния времени можно усмотреть и в высокой оценке «Неистового Орландо» Ариосто, которому, в отличие от рыцарских романов, Каскалес готов простить и обильные отступления, и свободный полет фантазии (II:1).

Консерватизм Каскалес получает прямое текстуальное выражение во второй скрижали, где он отвергает всякие попытки создания новой поэтики на том основании, что правда одна и не меняется с течением времени. Таким образом, он выступает против двух крупнейших концептуальных нововведений своего времени — против «испанской комедии» (резко критикуемой в третьей скрижали второй части) и культуранизма. Причем, если к театру Лопе де Веги ко времени создания «Писем филолога» (опубликованы в 1634) он смягчился — главным образом вследствие уважения, которым проникся к его создателю, — то неприятие поэзии Гонгоры осталось неизменным: как в «Поэтических скрижалях», так и в «Письмах филолога» он настаивает на ясности выражения.

Если говорить о концептуализации «испанской комедии», то отправной точкой процесса принято считать вступление к «Пропаллади» («Propalladia») (1517), в котором Бартоломе Торрес Наарро познакомил испанскую публику с некоторыми из основных положений классицистической теории комедии, сопроводив их своими комментариями. Основной корпус текстов, посвященных комедии, относится к XVII в. и носит не столько теоретический, сколько апологетический характер. Попытку описать новую испанскую комедию делает один из крупных драматургов эпохи — Хуан де ла Куэва в манеристическом стихотворном трактате «Поэтический образец» (до 1606). Среди ее отличительных признаков он называет сокращение числа актов до четырех, несоблюдение единств, появление на сцене королей и божеств, а также соседство коронованных особ и грубых крестьян.

Центральным текстом, осмысляющим и описывающим испанскую комедию, является «Новое искусство писать комедии в наше время» ЛОПЕ ДЕ ВЕГИ (Лопе Феликс де Вега-и-Карпы). Как и поэтика Хуана де ла Куэвы, «Новое искус-

ство» имеет стихотворную форму; ему посвящена обширная критическая литература, причем интерпретации разнятся от констатации ущербности и поверхностности (Менендес-и-Пелайо) до демонстрации внутренней стройности и целостности четко и последовательно выстроенной поэтики (*Rozas:2002* — показательно, что стройность «Нового искусства» ему удается разглядеть, обратившись к риторическим, а не поэтическим принципам организации текста); есть и авторы, предлагающие читать его как лоа (одна из малых драматических форм эпохи).

В «Новом искусстве» можно выделить три смысловых блока: связанный с наследием античности и классицистической теорией — его Лопе выстраивает, опираясь, главным образом, на Робортелло и Доната; второй блок представляет сложившиеся в испанском театре обыкновения; и, наконец, третий — собственно «новое искусство писать комедии», изложение концепции самого Лопе, складывающейся из обобщения наследия прошлого (как классического, так и «вульгарного») и практического опыта драматурга. Лопе утверждает трагикомедийные принципы смешения смешного и трагического (174-179), допускает появление короля в комедии (157-164); кодифицирует использование в комедии разных видов стиха, задавая тематическую привязку конкретных форм (305-311). Утверждая трехактное строение пьесы (212, 215-224), в рассуждениях о длине комедии он демонстрирует двойную «практическую» привязку: ограничивает ее объемом зрительским терпением, а измеряет — в листах (338-340).

Довольно настойчиво Лопе требует соблюдения единства действия и отвергает эпизодическое (понимаемое как содержащее вставные эпизоды) строение пьесы (181-187). Требование это в дальнейшем конкретизируется и квалифицируется рекомендацией, по возможности, не оставлять сцену пустой (240-242) — единство как «единственность» действия оборачивается его непрерывностью, постоянством движения. Лопе недвусмысленно выступает против единства времени, привопоставляя при этом мнение «тех, кто понимает», вкусам толпы (188-210); при этом он все же склонен рекомендовать его соблюдение в пределах акта: желательно, чтобы действие в нем не выходило за рамки одного дня (213-214). Попутно заметим, что драматургическое правило единства времени в Испании даже среди аристотеликов имеет мало сторонников: Пинсьяно ограничивал драматическое действие 5 днями, а Каскалес отпустил ему даже десять дней. О единстве места Лопе, как и Каскалес, не вспоминает.

С точки зрения сюжетостроения он рекомендует максимально продлить фабулу (243-245) и оттянуть развязку до последней сцены (234-235). Перенос аристотелианское распределение завязки-развязки на новое трехактное строение пьесы, первый акт Лопе отводит под экспозицию, завязку относит ко второму акту и требует, чтобы до середины третьего акта не ясно было, к чему идет дело (298-301). Для достижения этой цели он призывает обманывать зрительские ожидания (302-304). В перспективе тематики особо выделяет вопросы чести и добродетельные поступки (327-337) и предостерегает от излишней прозрачности и желчности в сатире (341-346).

В контексте рекомендаций по языку пьесы привлекает внимание предостережение от расщепивания домашней жизни (*cosas domésticas*) «мыслями и концептами»: ее следует изображать (*imitar*) через беседу (*plática*) нескольких человек, приберегая «сентенции» и «концепты» для представления персонажа и речей, в кото-

рых он старается кого-то в чем-то убедить или разубедить (247-256). Само по себе это требование вписывается в рамки предписываемого принципом декорума для речи персонажей — Лопе далее утверждает необходимость ориентации на этот принцип не только в речи, но и в поведении персонажей (269-288). Интересно же оно тем, что в нем имплицитно выражается изменение предметного фокуса комедии и ее положения в иерархии жанров: на место сниженного приходит идеальное отражение действительности и Лопе стремится пресечь экспансию идеализации и обобщений в сферу частной, «домашней» жизни простых людей, которая, как он продемонстрировал выше с отсылкой к нескольким авторитетным суждениям, составляла предмет комедии в «древнем искусстве».

Эксплицитно новые, идеализирующие установки комедии выражаются, в частности, в приведенных выше рекомендациях по выбору темы. Другой интересный аспект лопевского отражения принципа декорума заключается в том, что именно в его рамках он находит повод, чтобы напомнить об императиве правдоподобия подражания (284-285). Предвестие другого громкого спора эпохи, связанного с культуранистской лирикой, можно усмотреть в указании избегать «утонченных» слов (264-268).

Предвосхищает культуранистские, а также концептистские эстетические концепции «Книга поэтической эрудиции» (опубл. 1611) Луиса Каррильо-и-Сотомайора. Она представляет собой не столько поэтику в полном смысле этого слова, сколько манифест нового литературного направления и апологию герметичной и усложненной поэзии, предназначенной для подготовленной публики. Каррильо развивает концепцию подражания древним в том виде, в каком она разработана Санчесом Бросенсе; близки ему и высказанные Эррерой мысли о том, что идеи, выраженные в поэзии, могут быть сложными для понимания, и что она нуждается в особом возвышенном языке, отличном от языка повседневности (Vilanova:1953. P. 644). В основе «Книги поэтической эрудиции» лежат идеи Платона и Аристотеля, однако радикализм Каррильо во многих случаях придает им новый поворот. Для придания большего веса и легитимности своим идеям Каррильо апеллирует к таким авторитетам античности, как Гораций, Квинтилийан и Цицерон, и более близким по времени — Эразм, Полициано и др.

Дух поэта воспламеняется не только огнем божественных муз, но и их знанием (ciencia), благодаря чему поэты «или их Музы» открывают тайные, скрытые вещи, которые не должны быть доступны пониманию малограмотных людей. Таким образом, если Эррера допускал использование усложненного языка поэтами в том случае, когда это диктуется глубиной и тонкостями смысла, то Каррильо выражает опасение, что использование обычного языка откроет поэзию, содержащую в себе «всякого рода искусства и науки», для понимания черни. Чернь не смеет претендовать на то, чтобы понимать Поэта и судить о поэзии; Поэт, обладающий исключительным правом на знание божественного, подвластен только собственному суду (Vilanova:1953. P. 644-645).

С точки зрения Каррильо усложненный язык не является для поэзии самоцелью, он диктуется ее предметом — возвышенными, великими и таинственными вещами, о которых невозможно говорить обыденным языком. Поэт, не прибегающий к такому языку, рискует впасть в грех вульгарности, как это случается с Овидием. Вместе с тем, Каррильо декларирует различие усложненного и темного стиля; этот последний он называет злом. Сложность восприятия, приистекающая из благородства

языка, выбора и расположения слов, использования поэтом плодов собственной учености, риторических фигур и других украшений, объясняется не темнотой стиха, а невежеством читателя (Vilanova:1953. P. 645, 647, 648). К области темного стиля он относит варваризмы и подобные им слова и образы, недоступные пониманию и ученого мужа.

Право на использование поэтами особого языка обосновывается через латынь, где литературный язык отличался от народного. Все великие античные поэты полны темных и сложных мест, приистекающих из глубоких и возвышенных предметов, о которых они пишут, и из их обширной учености, — а значит, их творчество подтверждает тезис о том, что поэзия обращена только к ученым мужам. Этот тезис не только легитимирует усложненную поэзию привязкой к античным авторитетам, но и превращает принцип подражания древним в еще одно доказательство права поэта на украшенную речь, коль скоро он побуждает воспроизводить все тонкости и сложности стиля древних (Vilanova:1953. P. 646-647).

В отличие от истории, цель которой — приносить пользу, и риторики, целью которой является убеждение, цель поэзии — доставлять удовольствие (deleitar). Специфические цели этих искусств привели к выработке стилей, приспособленных к их достижению. Ближе всего к «речи обычного рода» стоит риторика, но и в ней, и в истории, которая сохранила простую манеру выражения, для рассказа о происшедших событиях допустимы украшения, риторические фигуры и использование языка, отстоящего от повседневного, — в особенности в истории, которая близка к Поэтам и «в некотором смысле является свободным стихом, поэтому с помощью более редких (apartados) слов и вольных фигур избегает скучного изложения (enfado de contar)». Поэт же не только имеет право «отступать от стиля, который мы обычно используем в разговоре», но и на использование новых форм выражения, иного порядка слов, редких слов, культивизмов и т. д. Для тех, кто способен понять усложненный язык поэзии, он сам становится источником удовольствия, поскольку усиливает, необходимое для его понимания, радуется ум человека ученого (Vilanova:1953. P. 645, 647).

Развивая в своем «Письме в ответ на то, что ему написали» («Carta en respuesta a ka que le escribieron») (1613?) концепцию темного стиля, очень близкую к предложенной Каррильо концепции поэтической сложности, непостижимой для профанов и доставляющей удовольствие ученому мужу, Гонгора утверждает, что поскольку целью разума является достижение истины и ничто, кроме изначальной истины, не в силах его удовлетворить, то поэт доставит читателю большее удовольствие, заставив его темнотой стиля размышлять и искать идею среди теней подобий.

Основные положения «Книги поэтической эрудиции» Каррильо-и-Сотомайора предвосхищают аргументацию апологетов и защитников Гонгоры в споре, разгоревшемся после появления «Одиночество» (1613). С другой стороны, предложенным им различием сложного и темного стилей воспользовался Хауреги, выступающий против культуранизма с концептистских, по сути, позиций. Таким образом, этот трактат с полным правом может называться первой испанской поэтикой барокко. Не меньшую роль, чем та, что сыграли в становлении испанского петраркизма и утверждении возрожденческой поэтики в Испании комментарии к произведениям Гарсиласо де Ла Веги, созданные Санчесом Бросенсе и Эррерой, в становлении поэтики барокко сыграли комментарии к поэзии Гонгоры. Наиболее значительными из них являются комментарии Хосе Гарсии де Сальседо

Коронеля в его издании произведений поэта в трех томах (1629-1648), «Высокое истолкование трудов дон Луйса де Гонгоры и Арготе» («Lecciones solemnes a las obras de don Luis de Góngora y Argote») (1630) Хосе Пельсера и «Разъяснение и защита предания о Пираме и Тисбе» («Ilustración y defensa de la fabula de Piramo y Tisbe») (1636) Кристобала де Саласара Мардонеса.

В рамках дискуссии о поэзии Гонгоры очерчиваются контуры противостоящего культуранизму концептизма — благодаря «*Рассуждению о поэзии, против культуристской речи и темного стиля*» ХУАНА ДЕ ХАУРЕГИ (1624). Сложность выявления теоретических основ концептизма связана с тем, что представители этого направления в начале XVII в. не демонстрировали ни малейшего стремления к объединению в школу, и даже само наименование течения не принадлежит той эпохе. Контекст антикультуранистской полемики дополнительно осложняет картину: никто из оппонентов Гонгоры (среди них был и Лопе де Вега), за исключением Кеведо, к концептистам не принадлежал.

Сам Хауреги в период написания трактата мыслит себя в контексте италянизирующей традиции и отстаивал гораианскую меру и ясность формы, признавая право на сложность лишь за содержанием (впоследствии он фактически примкнул к культуранизму). Главный источник недостатков культуранизма он видел в злоупотреблении различными приемами, вполне безобидным по отдельности. Особенно он осуждал темный стиль, проистекающий из нарушения порядка слов. Подобный ход рассуждений подталкивал его к крайнему антириторизму и утверждению примата идеи (концепта) над словом и мысли над ее выражением; попутно он приписал гонгоризму риторичность и склонность к пустому формализму, лишенному содержания (*Vilanova: 1953. P. 650*). Тем самым, логика рассуждений и поиска корней культуранистской «ошибки» как бы «от противного» подводит его к формулировке концептуальных основ уже достаточно мощно на тот момент заявившего о себе в испанской литературе концептизма, представители которого, повторимся, не склонны были к теоретической авторефлексии.

Этот трактат Хауреги пишет после полемически заостренного «Противоядия от вредоносной поэзии “Одиночеств”» и пытается в нем, исключив всякие личные нападки на Гонгору, проанализировать эстетику культуранизма. «Рассуждение о поэзии» разделено на шесть главок, посвященных причинам порчи (*согирси́он*) новой поэзии, ошибочным средствам, досадному обилию новшеств, пороку неровности, наносимому новой поэзией вреду и темному стилю с его отличительными чертами. При этом Хауреги демонстрирует редкую для Испании того времени теоретическую фундированность (*Vilanova: 1953. P. 650*).

Главная причина ущербности культуранизма заключается в том, что представляющие его поэты, стремясь к величию, что похвально, ведут свои поиски не в области возвышенных идей и мыслей, а исключительно в сфере словесного выражения, достигая таким образом лишь высокопарности и напыщенности. Хауреги согласен с тем, что язык поэзии должен отличаться от обыденной речи, однако не приемлет злоупотребления нововведениями (неологизмами, варваризмами и т. д.) и тропами, а также нарушением порядка слов. Надо сказать, что склонность к многозначности и тяготение к латинскому синтаксису были характерно для концептизма не в меньшей степени, чем для культуранизма; таким образом, в этом отношении Хауреги действительно выступает с антибарочных позиций (*Vilanova: 1953. P. 651-655*).

В пятой главке положительная программа Хауреги приобретает определенность и явственно концептистские черты. Введя различие поэтического творчества, риторического выражения и остроумного концепта (*concepto ingenioso*), Хауреги объявляет занятием, достойным испанских поэтов, поиск высоких концептов, остроумных идей (*agudezas*) и поразительных изречений. Язык должен служить средством выражения мысли, культуранисты же удовлетворяются странностью языка, становясь тем самым его рабами и безвольно следуя туда, куда он тащит их за собой, — т. е. подчиняют творчество риторическому выражению, остроумный концепт (*concepto ingenioso*) — поразительному звучанию (*sonido estupendo*). Это противопоставление поразительного звучания и остроумного концепта становится общим местом направленной против Гонгоры критики, в то время как сам он не в меньшей степени гордился своими сложными остроумными концептами, чем великолепием словесного выражения (*Vilanova: 1953. P. 656-657*).

Несколько парадоксальное звучание имеет последняя главка, посвященная темному стилю, в которой Хауреги опирается на Каррильо-и-Сотомайора, давая его положениям трактовку прямо противоположную пониманию той же проблематики Гонгорой (которое, как мы видели, было очень близко к заявленному Каррильо). Хауреги систематизировал употребляемые Каррильо понятия: сложными он именует концепты, а темным — словесное выражение. И далее — несколько неожиданно, учитывая отстаиваемую им до этого ясность и умеренность, — не просто допускает, но требует от поэзии сложности: «выдающейся поэзии не столько свойственна ясность, сколько прозрачность. Смысл должен проявляться не немедленно и ошутимо, но определенными вспышками, непроницаемыми для плебейского взгляда: это я называю прозрачным, иное же ясным (*a la poesía ilustre no pertenece tanto la claridad como la perspicuidad. Que se manifieste el sentido, no tan inmediato y palpable, sino con ciertos resplandores no penetrables a vulgar vista: a esto llamo perspicuo ya lo otro claro*)».

Развивая эту мысль, он далее, вслед за Каррильо, отзывает плебейскому сознанию в способности понять и праве судить поэзию — т. е. утверждает ее (поэзии) элитарность, а еще дальше прямо утверждает существование поэтов, культивирующих сложность смысла, концептов — т. е., по сути, концептистов. Если же вернуться к критике культуранистов, то они, с его точки зрения, не правы в том, что затемняют смысл и затрудняют его понимание не только для черни, но и для самых ученых и умных людей, — этот тезис подводит Хауреги к утверждению абсолютной смысловой пустоты их поэзии.

На фоне достаточно интенсивной разработки новых, неклассицистских концепций поэзии происходит, по сути, последний крупный всплеск развития аристотелизма в испанской поэтике XVII в. В 1626 г. выходит первый испанский перевод «Поэтики», сделанный Алонсо Ордоньесом. Невысокий интерес общества к этому направлению мысли косвенно подтверждает тот факт, что другой перевод — Висенте Маринера, датированный 1630 г. и «более точный, чем у Ордоньеса», так и не был опубликован, а существование третьего перевода (1633), выполненного Хуаном Пазсом де Кастро, о котором упоминает переводчик Аристотеля конца XVIII века, специалистам подтвердить так и не удалось (подробнее об истории переводов и осмысления «Поэтики» Аристотеля в Испании в XVI-XVII вв. см. *Sánchez Laila: 2000*).

В этом контексте последний крупный аристотелик Испании ХОСЕ (ХУСЕПЕ) АНТОНИО ГОНСАЛЕС ДЕ САЛАС написал

свой трактат *«Новые идеи о трагедии древних, или Новейший комментарий к уникальной книге "Поэтика" Аристотеля Стагирита»* (1633) Он был единственным, кроме Пинсьяно, испанским теоретиком, владевшим греческим, досконально знал труды своих предшественников в этой области, однако, против всех ожиданий, внушаемых такой репутацией автора, его никак нельзя назвать представителем традиционалистского, классицистического направления.

В самом начале своего труда он осуждает современников за бесконечное повторение написанного предшественниками и заявляет, что стремится рассмотреть лишь то, что упустили до него (3). На деле он создает подлинно энциклопедический компендиум всего критического материала (как античного, так и современного), касающегося греческой трагедии. Претензии на оригинальность подкрепляются некоторыми общими концепциями, сформулированными во вступлении, и спорадическими отсылками к современному ему театру и поэзии (*Vilanova: 1953. P. 640*).

Из того факта, что великие греческие трагики творили до появления «Поэтики» Аристотеля, он делает вывод, что они достигли вершин своего мастерства, опираясь лишь на правила, диктуемые Природой. Аристотель же, оценив достоинство и недостатки греческих трагедий, отобрав первые и осудив вторые, смог благодаря своему великодушному уму сформировать искусство, которому следовали потомки. «Дух должен быть свободным, чтобы смочь изменить искусство, опираясь на законы природы, при условии, что такая попытка будет предпринята с благоразумием (*con prudencia ingenioso*) и знанием (*instruido*) хорошей литературы».

Правда, этот призыв не привязываться непременно к древним правилам Гонсалес де Салас обращает к ученым мужам — все к тем же создателям комментариев к «Поэтике» (*professores*), которых раньше упрекал в бесконечных перепевах одних и тех же идей. Необходимость подобной переработки искусства диктуется сменой эпохи и изменением вкуса (5). Подтверждает он это свое суждение, приводя в пример античные комедии, неприемлемые для современной публики (6). Соответственно, и свою задачу он видит не в том, чтобы вернуть испанский театр к аристотелевским правилам, а в том, чтобы изложить классические доктрины для тех современников, которые хотели бы обратиться к искусству трагедии и нуждаются в образце для ее обновления (8). В дальнейшем он констатирует, что не всегда «великие дарования» следовали правилам Аристотеля и уклонения эти бывали безуспешны: «Новшество, каприз (*extravagancia*) и даже дерзость могут временами охватывать высокие души (*los spíritus altos*), непревзойденных гениев (*los soberanos genios*) и побудить их явить черты своей божественности» (*Vilanova: 1953, p. 641*).

В свете такого решительного и однозначного утверждения свободы творчества вполне логично выглядят и апология испанской комедии, которая, по мнению Гонсалеса де Саласа, превосходит и греческую, и латинскую (*Vilanova: 1953. P. 641*).

Сам Гонсалес де Салас никаких попыток «скорректировать» искусство Аристотеля в соответствии с современными требованиями не предпринимает. Однако попытку сформулировать правила, которым должен следовать драматург, пишущий в современном — не классицистическом — испанском контексте (правда, не трагик, а комедиограф), предпринимает в 1635 г. упоминавшийся выше в связи с комментариями произведений Гонгоры ХОСЕ ПЕЛЬИСЕР ДЕ ТОВАР. В целом, его *«Идея кастильской комедии»* (1635) представляет собой труд не слишком ориги-

нальный — он пытается хотя бы отчасти подчинить комедию классицистическим принципам (например, требует соблюдения единства времени), — и при этом электичный, поскольку автор пытался интегрировать в свою поэтику некоторые положения Лопе де Веги (не оставляя сцену пустой, создавать сначала прозаическую канву пьесы). Написан трактат был, как и «Новое искусство» Лопе, для представления в Академии.

Нельзя сказать, что это проходной текст. В нем отразилась и эволюция испанского театра: в пункте 17 уделяется особое внимание оформлению комедии и костюмам персонажей, поскольку это все — немое красноречие, которое слушают глазами (P. 271). Принцип правдоподобия перерастает в требование правды (пункт 4): автор должен проникаться теми аффектами, которые описывает, чтобы они казались не правдоподобными, а правдивыми, чтобы они возникали реально, а не только по видимости, и чтобы слушатели преобразались в то, что автор изображает (P. 267). А в пункте 9, в развитии этой темы, запрещается использование фантастических элементов и (в этом смысле Пельисер солидарен с Каскалесом) сюжетов, повествующих о чудесах (P. 268-269).

Интересен трактат в большей степени как выражение тенденций времени: Пельисера заботит, главным образом, моральная сторона комедии — он призывает изображать благие и дурные поступки так, чтобы у зрителя не возникало затруднений с их квалификацией; в изображении любви, ревности, главных героев, правителей и т. д. не должно быть ничего сомнительного в нравственном аспекте; исторические события для воссоздания в комедии также должны отбираться с моральной точки зрения и т. п.

Что касается строения комедии, то Пельисер оговаривает ее длину — в актах (три), сценах (три на акт), а сцены измеряет в стихах (300 строк); распределение по актам завязки и развязки (развязка несколько механистически привязывается ко второй сцене третьего акта); соответствие между тематикой и стихотворными формами — и это, фактически, все. С точки зрения жанровой он делит комедии на сказочные (о которых уже шла речь), трагедии (где появляется король) и трагикомедии (где умирает главный герой). Налицо явное ослабление «структурного» подхода и уже несколько раз отмечавшийся сдвиг в сторону риторических принципов анализа текста. Даже достаточно курьезный 12 пункт — требующий от поэта практически универсального знания (теологии, юриспруденции, философии, медицины, математики, астрологии и т. д.) и интригующий полным забвением Платона — предполагает эволюцию комедийного текста в направлении дискурса, а значит, риторической организации текста. Этот пункт Пельисера, как и требование не допускать моральной неоднозначности в изображении добра и зла, перекликается с теми требованиями, которые предъявлял комедиографу Луис Альфонсо де Карвальо — создатель ощущение, что движение теоретической мысли в Испании в первой половине XVII в. замкнуло круг, бурное кипение страстей начинает затихать.

Б. ГРАСИАН

БАЛЬТАСАР ГРАСИАН выпустил в свет две редакции трактата, посвященного остроумию: *«Искусство изощренного ума. Трактат об остроумии*. В котором объясняются все оттенки и различия концептов» (*«Arte de ingenio. Tratado de la agudeza. En que se explican todos los modos y diferencias de conceptos»*) (1642) и *«Остроумие и искусство изощренного ума, в котором объясняются все оттенки и различия концеп-*

тов, с примерами, выбранными из всего, наиболее удачно сказанного, как сакрального, так и мирского (человеческого — humano). Лоренсо Грасиана. Дополненная самим автором в этом, втором, издании трактатом о стилях, их уместности, идеях красноречия, Искусством Эрудитии и способами его применения; Выборкой Авторств, и новостями о книгах» («Agudeza y arte de ingenio, en que se explican todos los modos, y diferencias de concetos, con exemplares escogidos de todo lo mas bien dicho, assi sacro como humano. Por Lorenzo Gracian. Aumentala el mesmo Autor en esta segunda impresion, con un tratado de los Estilos, su propiedad, ideas del bien hablar: con el Arte de Erudicion, y modo de aplicarla; Crisis de los Autores, y noticias de libros») (1648). Как видно из второго заглавия, трактат был выпущен под псевдонимом, однако личность истинного автора не была тайной — во всяком случае, в рамках ордена иезуитов. Вторая редакция была дополнена не только несколькими новыми разделами, но и текстуальными примерами; и, что самое главное, она была подвергнута значительной переработке, результатом которой стало абсолютно уникальное произведение.

О неординарности грасиановского трактата об остроумии и изощренном уме свидетельствуют уже сложности, возникающие у специалистов с определением области, к которой его следует отнести: чаще всего его истолковывают как риторику или неориторику (Pozuelo Yvancos: 2004), но также и как концептистскую теорию литературы (Hernández: 1985-1986), и как барочную эстетику; и, наконец, в более широкой филологической и философской перспективе (Pérez Lasheras: 2001).

Сам Грасиан, обрисовывая предмет книги в первом рассуждении «Остроумия или искусства изощренного ума» «Панегирик искусства и предмета», указывает на то, что древние «нашли метод для силлогизма и искусство для тропа», остроуму (agudeza) же, то ли позабыв, то ли побоявшись обидеть, представили смелости изобретательного ума («Остроумие и искусство изощренного ума». I:1). Таким образом, он, вроде бы, претендует на создание принципиально нового «искусства», призванного упорядочить и кодифицировать эксплуатацию особой формы мыслительного процесса, отличной как от логики, так и от риторики/поэзии и до сих пор использовавшейся исключительно «по наитию». Во вступительном обращении к читателю он называет свою теорию «пламенеющей» (teórica flamante).

Заинтересовавшее Грасиана и до тех пор не описанное свойство ума и связанная с ним форма мыслительной деятельности — остроумие (agudeza) — по его мнению, заключается в способности и стремлении увидеть связь между различными предметами (идеями, понятиями и т. д.); когда уму удастся разглядеть такую связь и выразить ее в образе ли, в слове или в действии, возникает концепт: «это концептуальное произведение состоит в превосходном согласовании, в гармоническом соотношении между двумя или тремя познаваемыми полюсами, выраженном посредством акта постижения (Consiste, pues, este artificio concertuoso, en una primorosa concordancia, en una armónica correlación entre dos o tres cognoscibles extremos, expresada por un acto del entendimiento)» («Остроумие и искусство изощренного ума». II:7).

В обращении к читателю Грасиан утверждает, что остроумие присуще испанцам в той же степени, в какой эрудития — французам, красноречие — итальянцам и выдумка (inventión) грекам. В. Янкелевич рассматривал заложенное в концепции Грасиана видение мира как антиплатоническое: сознание сосредоточено на окрасках, видимостях, обстоятельствах, потому что понимает, что не в силах проникнуть в суть (Pérez Lasheras: 2001. P. 76-77).

Принципиальное новаторство подхода и диалектическая связь с традицией заявлены самим названием трактата. Понятие «ingenio» играет значительную роль в эстетике (и в философском осмыслении человека) на протяжении эпох Возрождения и барокко; при этом, несмотря на все разнообразие нюансов, оно достаточно устойчиво ассоциируется с природным началом (спектр значений понятия «ingenio» и его соотношение с понятием «juicio» — о чем, применительно к грасиановской концепции, речь пойдет ниже — в трудах предшественников теоретика «остроумия» подробно рассматривает Посуэло Иванкос — Pozuelo Yvancos: 2004). Соответственно, соединение этого понятия с понятием «искусство» в контексте эпохи выглядит неожиданно и парадоксально — таким образом, само название становится проявлением остроумия ума (agudeza). Но это не просто эффектный жест — соединив в заглавии два этих понятия, автор акцентировал один из принципиальных моментов собственного новаторства.

Грасиан трактует ingenio как ум культивированный, воспитанный искусствами; естественные способности он обозначает словом genio и развертывает эту дихотомию в трактате «Благоразумный» (1646): действуя вместе, два эти качества обеспечивают благоразумие (discreción). Естественные данные (genio) могут быть лучше или хуже, а изощренный ум (ingenio) либо есть, либо его нет; впрочем, как усердие может улучшить естественные данные, так и искусство способно возвысить (realzar) ingenio. Закljučая трактат сопоставлением двух этих качеств, Грасиан как будто подчиняет их суду разума (juicio) (Blanco Gómez. 6/9). Как показывает Посуэло Иванкос, в предшествующей риторической традиции разуму (juicio) отводилась именно оценочная функция — функция суждения, как бы узко или широко ни трактовалась область его приложения. Грасиан рассматривает дихотомию разум — изощренный ум (juicio-ingenio) на совершенно ином уровне обобщения: разум ищет истины (verdad), а изощренному уму мало одной только истины, он стремится еще и к красоте («No se contenta ingenio con sola la verdad, como el juicio, sino que aspira a la hermosura») («Остроумие и искусство изощренного ума». II:6).

Есть и еще один важный аспект в понимании ingenio в рассматриваемую эпоху, который, не будучи эксплицитно выраженным в грасиановских трактатах об остроумии и искусстве изощренного ума, все же, по мнению критиков, не может быть сброшен со счетов. В системе образования, разработанной иезуитами, практика поощрения изобретательности (ingenio) тесно соседствует с пониманием подражания (imitación) как соревнования, в котором следует победить (Pérez Lasheras: 2001. P. 79). Это не столь узкий и частный момент, как может показаться на первый взгляд: система образования, созданная иезуитами, имела широкий охват и пользовалась большим авторитетом, и для Грасиана, поскольку он был членом ордена, этот фактор имел существенное значение. Тем более что он накладывался на идущее рука об руку с поступательной риторизацией теоретических концепций литературы (о которой шла речь выше) постепенное замещение в творческом процессе подражания (imitatio) изобретением (inventio) — подвижки в этом направлении критики отмечают с 1580-х гг. (Pérez Lasheras: 2001. P. 77), а проиллюстрировать их можно творческими установками поэтов-культурнистов и концептистов. С этой точки зрения концептистская поэтика Грасиана отражает совершившуюся трансформацию.

Терминологию для описания механизмов действия остроумия Грасиан использует риторическую, однако метод

анализа/выстраивания нового «искусства» — описательный и индуктивный — заставляет вспомнить об аристотелевской «Поэтике». Впрочем, такой подход поддержан самим предметом: речь идет о иррациональном действии, для которого не может быть жестких правил, и обучить которому проще при помощи примеров. Кроме того, в III рассуждении, посвященном разным формам остроты (*agudeza*), Грасиан сообщает, что существует острота проницательности (прозорливости — *perspicacia*), нацеленная на истину, а значит, способная вторгаться в суждения (*juicio*), — о ней он уже написал в «Карманном оракуле» и других трактатах; но есть и другой тип остроты — острота действия (*acción*), на которой он тоже в этом трактате не сосредотачивается, хоть и касается ее в отдельных рассуждениях, поскольку она была представлена в книгах о герое, о политике, о благородном.

Предметом рассмотрения в трактате об остроумии является острота в произведениях искусства (*agudeza de artificio*), которая добивается тонкой красоты (*hermosura sutil*). И далее он заявляет, что в силу ее редкости и скрытности (*rescondita*) у нее не было до сих пор «собственного дома» — в очередной раз утверждая новизну создаваемого им «искусства» и принципиальное несходство (с точки зрения Грасиана) его приемов с риторическими и поэтическими, хотя это искусство и может пользоваться приемами двух других. Качественным отличием искусства изощренного ума является то, что оно оперирует на интеллектуальном, умозрительном уровне; словесная форма является для него лишь внешней оболочкой, но основным, а разве что вспомогательным средством. И тут перед нами — плод полувекового развития концепции сложной (трудной — *difícil*) поэзии (*Pérez Lasheras: 2001. P. 80-81*).

Начиная с IV рассуждения Грасиан пытается вычленилть разные виды остроумия, подразделяя их все на две группы: простые остроты (*agudeza simple* или *pura* — чистая) и составные (сложные — *agudeza compuesta*), которые состоят «из многих основных действий и частей, если они сплавлены в моральное и художественное единство в речи (*consta de muchos actos y partes principales, si bien se unen en la moral y artificiosa trabazón de un discurso*)» (*Blanco Gómez. 6/9*). Моральная составляющая учитывается Грасианом при отборе примеров: в «Остроумии и искусстве изощренного ума» представлены Лопе де Вега, Гонгора (наиболее обильно), Гарсиласо, Марино и др., однако же их любовную лирику Грасиан последовательно исключает. Из прозаиков в трактат включены Хуан Мануэль, Матео Алеман и др. Наиболее значительные умолчания, побуждающие критиков искать для них все новые объяснения, касаются Сервантеса и Кеведо — ни тот, ни другой не представлены в «Остроумии» ни единой строчкой.

Что касается претензий Грасиана на новаторство и оригинальность, то в критике так и не сложилось консенсуса по вопросу соотношения его «Остроумия» с многочисленными европейскими трактатами об остроте, в особенности с теми, что были созданы Перегрине и Тезауро. Ряд критиков, впрочем, высказывается в том смысле, что, хотя невозможно отрицать связь трактата Грасиана с предшествующей литературой, посвященной остроумию, его установки настолько оригинальны, что о существовании влияния, и тем более о заимствовании говорить не приходится. Повторимся: согласны с этим мнением далеко не все (*Pérez Lasheras: 2001. P. 77-78*).

XVIII век.

Х. Ф. Дель Плано, П. Эстала, Х. П. Форнер, М. Сармьенто, М. М. де Архона, И. де Лусан, Б. Х. Фейхоо, Г. М. де Ховельянос

Общим местом испанистики является представление о том, что век барокко завершается со смертью Кальдерона (1681 г.), после чего наступает долгий закат — период эпитонства, когда не рождались новые идеи, а писатели эксплуатировали найденное предшественниками. Как видно из предыдущего раздела, интенсивное развитие мысли в области поэтики затухает еще раньше — уже к середине XVII в. И трактаты Грасиана не опровергают, а подтверждают наличие такой тенденции: как бы ни был масштаб и оригинален его замысел, он касается литературы и словесных искусств в целом постольку, поскольку в них Грасиан надеется отыскать наиболее наглядные примеры удачного проявления остроумия (*agudeza*). Перемена тем более разительная, что в начале века размышлениям над природой поэзии и ее подвластностью/неподвластностью правилам предавались не одни только «ученые мужи». И если амбициозное стремление к созданию собственной поэтики продемонстрировали одни только драматурги (Хуан де ла Куэва и Лопе де Вега), то размышляли над эстетической проблематикой практически все писатели. И свое место в контексте литературного процесса они осмыслили в эстетических категориях, какой бы бранью затем ни осыпали оппонентов.

Целый ряд писателей (Сервантес в «Путешествии на Парнас», Сааведра Фахардо в «Литературной республике» и др.) предпринимают попытку создать панораму литературной жизни, в первую очередь исходя из своих эстетически установок (а не групповой принадлежности). Эти произведения не рассматривались нами (как и конкретные выступления поэтов в рамках литературных споров), поскольку теоретические основания позиций оппонентов разрабатывались в развернутых трактатах, о которых шла речь выше, а полемические выступления и выпады главным образом лишь иллюстрируют идеи и концепции, выдвигаемые в этих трактатах.

К началу XVIII века в этом отношении ситуация радикальным образом меняется: литературные споры начинают играть важную роль в выработке и обосновании новых представлений, не утрачивая при этом хлесткости и резкости, обеспечивая популярность достаточно эзотерической области у широкой публики. Несмотря на все перемены, на постепенное утверждение классицистического вкуса в испанской литературе XVIII в. — Кинтана, представляющий предромантизм, признает приход в Испанию классицизма явлением бесспорным и необходимым, хоть и не берет судить о художественных его достоинствах (*Papell: 1957. P. 5*), — она сохраняет, в определенном смысле, преемственность по отношению к предшествующей эпохе. Как явствует из представленной выше картины, одним из главных предметов споров на протяжении двух эпох — Возрождения и Барокко — оставалась «испанская комедия». Кризис, охвативший жанр в конце XVII в., не помешал спору о его легитимности и о должных театральных формах «перетечь» в XVIII в. и растянуться на все столетие. Доказательством, в определенном смысле, того, что сами полемисты эпохи Просвещения осознавали свое отношение к теоретикам XVII в. именно как преемственность, может служить перетолкование ХУАНОМ ДЕ ИРИАРТЕ «Нового искусства» Лопе де Веги. Называя его «новым искусством критиковать комедии, а не писать их», он настаивал на том, что Лопе осуждал нарушения правил и экстравагантность, которые правила в театре его времени, и именно для этого обратился к трем

единствам (*Papell:1957. P. 7*).

Конечно, у теоретиков XVII в. были и прямые последователи. Так, Хуан Франсиско дель Пласо в «Эссе об улучшении (mejoría) нашего театра» (1789) выступает против единств, заявляя, что и греки их нарушали в пользу иных красот; а в «Искусстве поэзии» (1784) предоставляет абсолютную свободу фантазии и авторскому вдохновению (*númen*). В вопросе о единствах мнение «традиционалистов» едва ли не перевешивает. Друг Леандро Фернандеса де Моратина, ПЕДРО ЭСТАЛА, заявляя, что Аристотель отяготил драматическое искусство произвольными правилами, которые только препятствуют развитию таланта (*impedid los progresos del ingenio*)» (*Papell:1957. P. 8-9*). Справедливости ради следует уточнить, что он перевел на испанский и издал «Эдипа-царя» Софокла (1793) и «Плутоса» Аристофана (1794), сопроводив их «Рассуждением о древней и современной трагедии» и «Рассуждением о древней и современной комедии» соответственно. В этих «рассуждениях» он выделяет две базовые идеи греческого театра — догму рока и принцип демократических свобод. Именно в этом контексте он выступает с опровержением Аристотеля (*Papell:1957. P. 57*).

Многие авторы демонстрировали компромиссный подход к проблеме единств в частности и к испанскому театру в целом. Убедительная сила национальной театральной традиции настолько велика, что даже такой последовательный классицист, как Лусан, настаивая на соблюдении единств, признает за Лопе заслугу создания «огромной сокровищницы естественных поэтических красот и хорошего стиля», — что, впрочем, не спасает его от критики (*Papell:1957. P. 39, 10*).

Представители классицистической линии, ориентированные на «Поэтическое искусство» Буало и на образцы комедии, созданные Мольером, настаивают на том, что комедия должна просвещать и наставлять публику. Развивая эту мысль, Хуан Пабло ФОРНЕР таким образом определяет комедию: «притча, [выстроенная] действием, естественный пример человеческой жизни, живое разоблачение (*desengaño* — досл. «разочарование», одна из ключевых философско-нравственных категорий XVII в.), призванное делать общество лучше (*que mejore la sociedad*), правдоподобно рисуя то, что на самом деле в нем происходит» (*Papell:1957. P. 5*). Полемика вокруг испанской комедии (наряду с провалом попыток утвердить в испанском театре классицистические модели — они не пользовались успехом у публики) способствует утверждению в концептуальном поле эпохи темы международного значения национального театра (см. *Checa Beltrán:2004*). Так, БЕНИТО ФЕЙХОО указывал, что современная комедия многим обязана Испании, поскольку составленный Лопе де Вегой из любовных концептов диалог послужил эталоном для итальянских театров; оправдывая нарушение единств стремлением к большей заостренности (*investiva*), он напоминал, что Мольер учился мастерству у испанцев (*Papell:1957. P. 6, 8*).

Конечно, полемика, тем более ожесточенная, способствует усечению, редукции сложных построений и концепций. Оставаясь в рамках все тех же споров о театре, можно вспомнить перечисление основополагающих правил комедии в том виде, в котором их приводит Форнер в письме к Лопесу де Айала: «Единства, правдоподобие (*verosimilitud*), декорум, характеры, речь (*dicción*); остальное зависит от усмотрения (*arbitrio*) или вкуса каждого» («Рассуждение о доне Сильверии» — см. *Papell:1957. P. 5*). На фоне такого крайнего упрощения классицистической теории драмы еще убийственнее выглядит мысль, высказанная Фейхоо во «Введении новых слов»: «Можно убедиться, что не дости-

гают даже сносной посредственности (*razonable medianía*) все те дарования (*genios*), что скрупулезно связывают себя общими правилами (*se atan escrupulosamente a reglas comunes*). Ни для одного искусства люди не создали и никогда не смогут создать достаточно правил, чтобы их награждение смогло охватить все благое, что есть в искусстве» (*Papell:1957. P. 8*).

Не об одном только театре спорили полемисты XVIII в. Получил продолжение в эпоху Просвещения и спор вокруг культеранизма: Хуан де Ириарте и Мартинес Салафранка оставали его как «традиционную поэзию», а Томас Гонсалес Карвахаль разоблачал его последователей в современной поэзии — однако этим спорам явно не хватало накала театральных дискуссий. Новые споры, специфичные для эпохи, завязались, в частности, вокруг вклада Испании в европейскую культуру, который отрицали французы (1780-е гг.; в споре, в числе прочих, поучаствовали и Фейхоо, и агрессивный Форнер) и вокруг роли, которую сыграла испанская литература по отношению к итальянской — целый ряд итальянских авторов обличал ее (испанской литературы) деформирующее и разрушительное влияние. Этот спор был более «многофигурным», длился не одно десятилетие и вышел за рамки века (1773-1817). Естественно, выход за национальные рамки в такой форме мог только побудить к дальнейшему замыканию и обособлению. Да и в целом, несмотря на определенный «положительный выход» с точки зрения истории идей, основная масса литературных (или, вернее, окололитературных) споров эпохи представляет собой шлак взаимных оскорблений и издевок — иногда небезынонтересный с литературной точки зрения, но не имеющий значения для развития поэтических теорий.

Если стратегии литературных споров были «унаследованы» от предыдущей эпохи, то истории литературы, которые, так же как и споры, предоставляли, с одной стороны, поле приложения теоретических построений, а с другой — материал для их шлифовки и создания новых, — порождение именно XVIII в. Одна из первых историй испанской поэзии — «Записки к истории испанской поэзии и поэтов» (1745) — вышла из-под пера МАТИНА САРМЬЕНТО. Историю свою он начинает с древнейших, фактически, легендарных времен, описываемых по трудам римских историков, включает в свой труд латинскую поэзию и поэзию готов; средневековую испанскую поэзию он представляет с опорой на маркиза де Сантьяну. Перечень поэтов в этом труде чрезвычайно широк, и хотя автор не избежал некоторых ошибок, в целом видно, что он этих поэтов знает (*Papell:1957. P. 43*).

Не все создатели историй литературы той эпохи достигли подобных удач, поэтому имеет смысл упомянуть только «План философской истории испанской поэзии» («Plan para una historia filosófica de la poesía española») (1798) МАНУЭЛЯ МАРИИ ДЕ АРХОНЫ, в котором впервые предпринята попытка типологического исследования поэзии. Архона делит испанских поэтов XVI в. на семь школ: итало-испанская (Гарсиласо, Боскан), севильская (Эррера и др.), латинско-испанская (Луис де Леон), греко-испанская (Вильегас, Ла Торре), собственно испанская (Лопе де Вега, Гонгора в первый период творчества), арагонская (Архенсола) и культеранистская (Гонгора во второй период творчества). Конечно, он представил не все школы, выделяемые современными критиками, но принципиален сам подход.

Начинает разрабатываться и то, что можно назвать научной биографией. Так, ГРЕГОРИО МАЙАНС создает биографии Сервантеса, Вивеса, Луиса де Леона и др.; кроме того, он оставил исследования целого ряда средневековых и

ренессансных испанских поэтов, а также впервые опубликовал «Диалог о языке» Хуана де Вальдеса (автора он, впрочем, не знал) (Papell:1957. P. 45-49).

Что касается нормативной поэтики, то, хотя ее создание еще в 1715 г. было заявлено в уставе испанской Королевской Академии как одна из первоочередных задач (Marín:1985. P. 14), такая книга появилась ближе к концу периода отхода от барочных традиций и становления классицизма — в 1737 г.; создателем ее стал ИГНАСИО ДЕ ЛУСАН. Значительную часть жизни (17 лет) он прожил в Италии, где, в числе прочего, свел дружбу с Дж. Вико. Кроме того, в Италии Лусан представил Академии два трактата: «Рассуждения о поэзии» («Ragionamenti sopra la Poesia») (1728, переведен на испанский язык, со значительными изменениями, в 1733) и «Мечта о хорошем вкусе» («Sogno d'il buon gusto») (1729), которые, наряду с более поздними размышлениями и идеями, вынесенными из общения с французскими эстетиками, легли в основу его «Поэтики, или правил поэзии — общих и для главных ее видов» (1737). Книга существует в двух редакциях — вторая, расширенная и исправленная, была выпущена уже после смерти автора его сыном в 1789 г.: в ней была ужесточена классицистическая позиция и опущены хвалебные отзывы об испанской литературе Золотого Века, присутствовавшие в первой редакции.

Трактат делится на четыре книги: первая — о происхождении, развитии (progresos) и сути поэзии; вторая — о поэтической пользе и удовольствии; третья — о трагедии, комедии и иной драматической поэзии; четвертая — об эпической поэме. При создании своего труда Лусан ориентировался на Аристотеля и Горация; Буало, Корнеля и целый ряд второстепенных французских теоретиков; Муратори и итальянских комментаторов Аристотеля и, из испанцев, — на Пинсьяно, Каскалеса и де Саласа. Задача, которую он решал, заключалась в том, чтобы создать целостный, внутренне непротиворечивый обобщающий труд, отражающий основные положения классицистической поэтики.

Цель поэзии, по Лусану, совпадает с целью моральной философии; при этом, мораль стоит для него в одном ряду с политикой (но и с философией, и теологией тоже): так, характеризуя Гомера, он говорит, что тот писал свои поэмы для того, «чтобы объяснить самому некультурному разуму моральные и политические истины, а также, как многие считают, и натурфилософские, и теологические». Задача эпики, по его мнению, — служить наставлением королям и полководцам (capitanes), «тем, кто отдает приказы и правит». Что до «теологии», то Лусан запрещает использование в поэзии мифологической эмблематики; обращаться следует только к Богу (Papell:1957. P. 38).

Красота — это «свет и сияние истины, которое, освещая нашу душу и изгоняя из нее сумрак невежества, наполняет ее нежнейшим удовольствием». Существует красота добра, идей, разума, морали и философская. Красота — это сладость, вытекающая из двух основополагающих принципов — предмета (материи) и мастерства (artificio). В перспективе предмета источниками красоты являются «новые, великие, чудесные и необычайные истины», которые поэт должен искать в интеллектуальной, материальной и светской (humano) области, а если не найдет, то прибегнуть к искусству (artificio). Поэтическая сладость смягчает самые страшные события, так что встреча с ними в трагедии вызывает удовольствие, а не ужас. Лусан выделяет три вида образов — интеллектуальные (относящиеся к научной сфере), порожденные союзом рассудка (entendimiento) и фантазии, и те, что под-

чиняются исключительно фантазии. Поэзию он определяет как подражание природе ради пользы и удовольствия людей (Papell:1957. P. 37).

Нарождающийся историзм играет с Лусаном злую шутку: дав определение поэзии, он переходит к ее эволюции и выделяет три этапа: за эпохой четырнадцатой- и шестнадцатисложного стиха следует эпоха двенадцатой- и восьмисложного, а затем — эпоха одиннадцатисложника и семисложника. Чтобы оценить в полной мере императив нового типа мышления, следует вспомнить о том, насколько популярна была в XVIII веке метрика Ренхифо; впрочем, Лусан расходится с ним и в вопросах определения стиха (Marín:1985. P. 23).

«Поэтика» Лусана привлекла к себе внимание в литературных кругах, отклики на нее появляются в 1738, 1740, 1741 гг. (Marín:1985. P. 23). Но тот факт, что второе издание появилось только в 1789 г., демонстрирует, насколько далека была подобная фундаментальная нормоустанавливающая поэтика от интересов испанского литературного сообщества в ту эпоху. Симптоматичным в этой перспективе выглядит и тот факт, что Антонио Гаспар де Пинедо, чей доклад о трудностях, связанных с созданием «Поэтики» анализирует Марин, демонстрирует гораздо более поверхностные представления об истории испанского стиха, чем Мартин Сармьенто.

Проблемы эстетики и поэтики затрагивали в своем творчестве и крупнейшие испанские мыслители эпохи. Достаточно неожиданной комплекс взглядов на эту проблематику демонстрирует БЕНИТО ХЕРОНИМО ФЕЙХОО. Эстетической и «поэтической» проблематике посвящены рассуждение XI и XII из шестого тома и XIV из четвертого тома «Универсального критического театра» (1726-1740), а также в письмах XXXIII из первого, VI из второго и XIX из пятого тома.

Выше уже шла речь о том, что он достаточно скептически относился к различным нормам и правилам; этот его скептицизм естественно сочетается с знаковым в контексте рассматриваемой эпохи отрицанием риторики (он говорил, что никогда не тратил на нее времени). В развитии приведенной цитаты из XIX письма Фейхоо отмечает, что не имел бы ничего против тех, кто рабски следует правилам, если бы они и остальных не пытались закабалить. Причину такого поведения он видит в отсутствии таланта: «Необходимо вдохновение (numen), фантазия, экстаз (подъем — elevación), чтобы обеспечить себе успех, сойдя с проторенной дорожки». Именно «энтузиазм», а не вымысел (ficción) называет он главной составляющей поэзии. Однако же, определяет он его в платоновских категориях — как божественное безумие. И далее, опять же вслед за Платоном (хоть и ссылается он в данном случае на французских поэтов XVII в.), он утверждает, что хороший поэт в государстве стоит не больше, чем хороший игрок в мяч (Risco:1956. P. 226-227).

Иррациональная концепция искусства развиваются и в VI письме второго тома «Красноречие — природа, а не искусство», где он утверждает, что совершенна только естественность, без которой все несовершенно; аффектация — дефект, от которого все становится презренным: «Гений (genio) способен в этой материи на то, что недоступно обучению (estudio)... Это своего рода Инстинкт, который направляет Разум (Entendimiento). Душа скорее чувством, чем посредством размышлений, различает эти высоты (primores). В их нахождении (invención) бесполезно Рассуждение и все остается на откуп Воображению (dejándolo todo a cuenta de la Imaginación)» (Risco:1956. P. 227).

Ту же самую, по видимости, иррационалистическую эстетику развивает Фейхоо и в XI и XII рассуждениях из шес-

того тома. Первое из них посвящено вкусу, и автор утверждает полную его индивидуальность и отрицает существование плохого вкуса. Второе трактует «no sé qué» — непостижимое и рационально невыразимое «нечто», придающее произведению совершенство. Фейхоо склонен искать это «нечто» в определенных пропорциях, отличных, однако, от тех единственных, что делают лицо приятным взгляду. Предметы, не обладающие этим «нечто», радуют своей индивидуальностью (*Risco:1956. P. 226*).

Однако, иррационализм у Фейхоо сочетается с последовательным предпочтением правды вымыслу (Лукана — Вергилию, фактически, Истории — Поэзии) в художественном произведении (*Risco:1956. P. 225, 227*). В этом отношении Фейхоо идет куда дальше Каскалеса, например. Эти его предпочтения объясняют пренебрежение к поэтам в «государстве»: если поэзия по самой природе своей иррациональна, то она не может играть важной роли в мире, ориентированном на логическую, рационалистическую, «научную» правду — а именно такое видение мира присуще Фейхоо.

Но и эту редакцию суждения об искусствах нельзя считать окончательной: в своих рассуждениях Фейхоо довольно много внимания уделяет музыке, и в письме I шестого тома некой даме, обеспокоенной вопросом, не греховно ли искать отдохновения в музыке, поскольку она хотела бы всецело отдаться Богу, он отвечает отрицательно. Музыка — творение Господа, который все в мире устроил в соответствии с мерой, числом и весом, т. е. гармоническими пропорциями, каковые и составляют самую суть этого искусства (*Risco:1956. P. 228*).

Соответственно, можно сделать вывод о диалектичности подхода Фейхоо к искусству, а также и о предвосхищении в его построениях парадигм искусства XIX в. (о чем говорят многие критики), но верившего, что истины можно достигнуть, четко соблюдая правила.

ГАСПАР МЕЛЬЧОР ДЕ ХОВЕЛЬЯНОС — еще одна центральная фигура испанского Просвещения — не столь оригинален по своим эстетическим взглядам, как Фейхоо. Однако же и он демонстрирует знаковые для позднего XVIII в. подвижки сознания. Практически все свои выступления по тем или иным проблемам он предваряет историческим экскурсом, который позволяет логически подойти к решению вопроса (*Rio:1956. P. 190-192*). Он умеет и стремится создать живой, целостный, почти самодостаточный образ эпохи.

Эта новая, предвосхищающая, по сути, XIX в. форма историзма сочетается с готовностью довериться «живому чувству»; он способен таким образом заключить последовательно классическую критику испанского театра XVII в.: «драмы Кальдерона и Морето являются сегодня, несмотря на их недостатки, нашей радостью, и, вероятно, ею и останутся до тех пор, пока мы не будем презирать манящий голос Муз» (*Rio:1956. P. 185*) Столь же маркирована для предромантического периода и отличающая Ховельяноса склонность к любованию произведениями искусства и картинами природы.

А. Б. Можяева.

НЕМЕЦКАЯ ПОЭТИКА

Средние века.

Отфрид, ГАРТМАН ФОН АУЭ, ВОЛЬФРАМ ФОН ЭШЕНБАХ, ГОТФРИД СТРАСБУРГСКИЙ, КОНРАД ВЮРЦБУРГСКИЙ

До появления первых немецких поэтик литературная теория в немецкоязычных странах не существовала в виде

автономных теоретических текстов: в эпоху Средневековья поэтологические рассуждения находят место в предисловиях, прологах литературных произведений (реже — в теоретических отступлениях внутри текста). Первые опыты такого рода относятся к IX-X вв. и касаются главным образом проблемы обоснования словесного творчества на родном, немецком языке; попутно при этом обсуждается и античная литературная традиция. Первый скромный опыт «литературной теории поэзии на немецком языке» (*Haug:1985. S. 30*) был создан ОТФРИДОМ, монахом монастыря в Вайсенбурге (Эльзас), написавшим в 60-х годах IX в. стихотворное переложение четырех Евангелий («*Evangeliumbuch*»). Поэтологические вопросы обсуждаются Отфридом в латинском посвящении Лиутберту, архиепископу Кельна, а также в начале стихотворного текста (в его первой главе). В письме, озаглавленном «*Cur scriptor hunc librum theotisce dictaverit*» («Почему сочинитель этой книги писал по-немецки»), Отфрид дает два ответа на поставленный вопрос: 1) пересказ Евангелий на немецком поможет изгнать из обращения «языческие песни»; 2) даст возможность прочитать Священные книги тем, кто не владеет латынью. Кроме того, Отфрид объясняет, почему он излагает материал в пяти книгах (в то время как Евангелий четыре): пять книг соответствуют пяти грешным телесным чувствам; эта пятерница грешности как бы противостоит святой четверичности Евангелий и снимается в ней. Далее Отфрид жалуется на трудности, связанные с сочинением на немецком: он необработан (*inculta*), тяжело «приручается» (*indisciplinabilis*). Однако Бог смотрит «не на льстивость приглаженной формы», но «на благочестие мыслей и на усилия, которые человек затратил». (Цит. по: *Haug:1985. S. 33*).

Мы видим, что, с одной стороны, автор заявляет о своем стремлении к формальному мастерству (о чем свидетельствует его забота об «обработке» немецкого языка), с другой — утверждает, что совершенство формы не имеет никакого значения перед Богом. Эта двойственность Отфрида еще яснее выражена ниже, в начальных пассажах поэтического немецкого текста. В поэтологическом рассуждении из первой главы Отфрид восхищается мастерством древних, попутно впервые переводя на немецкий язык ряд понятий античной риторики: древние авторы «показывали свое изысканное мастерство в безупречной поэзии (*ougdun iro cleini in thes tihtonnes reini*)... они изобретали темные [фигуры речи] и соединяли их друг с другом (*iz dunkal eigun funtan, zisamane gibuntan*)... Они сочиняли так безупречно и совершенно, что всё, слаженное воедино, выглядело как слоново-кость (*iz ist gifuagit al in ein selp so helphantes bein*)» (1: 6, 8, 15-16)». *Cleini*, по предположению В. Хауга, — перевод латинского *subtilitas*; *funtan* — соответствует *inventio*; тщательно проработанное, составленное из «темных» фигур произведение выглядит цельно и слаженно, как изделие из слоновой кости. Фактически Отфрид выступает здесь сторонником усложненного литературного стиля — того, что в средневековых поэтиках называлось *ornatus difficilis*. Однако вся эта концепция сильно корректируется в центральном разделе вступления — в обращении к Богу, где Отфрид, в частности, просит: не дай мне «ради прекрасной формы выбрать неверные слова (*Thaz ... in themo wahren thiu wort ni missifahen*)» (2:15). В конечном итоге, искренность хвалы — важнее всех словесных ухищрений.

Могущество античной риторики, которой восхищается Отфрид, проблематизировано чисто христианским сознанием беспомощности человека, оставленного Богом; отсюда — характерный мотив обращения к Богу с просьбой дать сочинителю власть над языком: «Твой

палец возложи на мои уста («Fingar thinan dua anan mund minan»), твоей рукой коснись моего языка (theni ouh hant thina in thia zungun mina), дабы я провозгласил твою хвалу... Все языки, которые существуют, — ты Господин надо всеми ими; ты властен над людьми и всеми народами земли. Ты дал им способность к речи, и блаженны они, что находят в своих языках слова, чтобы чтить тебя и восхвалять в вечности» (2: 3-4, 33-37).

Мотив передоверия Богу ответственности за поэтическое слово, реализованный в просьбе о ниспослании дара слова (восходит к псалму: Domine, labia mea aperies — Пс. 50:17), становится общим местом в прологах немецких средневековых духовных стихотворений. Так, автор «Хвалы Соломону» («Lob Salomons») (XI-XII вв.) во вступлении просит Бога «вложить ему в уста (du sendi mir zi mundi)» эту хвалу: «Пошли мне sanctum spiritum paraclitum, дабы он разрешил меня от уз, так что мог бы с готовностью говорить». Автор поэмы «Брандан», развивая в прологе тот же топос, сравнивает себя с Валаамовой ослицей и просит Бога совершить над ним то же чудо дарования речи: «Боже, даровавший ей [ослице] столь великие силы, что она смогла заговорить, открой и мне уста».

Топос мольбы о ниспослании дара слова выражает важное поэтологическое представление о поэте как проводнике Божественного логоса. Отсюда естественно вытекает негативное отношение духовных авторов к сочинителям героического эпоса. Если духовный автор исполнен Божественного духа, то светский поэт — изобретатель всяческой лжи. Такое представление выражено в прологе к поэтической «Императорской хронике» («Kaiserchronik») (середина XII в.). «Ныне, — сетует ее автор, — распространился обычай: многие измышляют всяческую ложь и составляют из нее песни, по обычаю певцов. Я боюсь, что душа из-за них пойдет в огонь, ибо в них отсутствует любовь к Богу (gotes minne). И детей учат этой лжи, так что те, кто придут после нас, сохраняют ее в памяти и будут передавать дальше как правду. Но ложь и высокомерие никому не идут на пользу». Вместе с тем обращение к Богу с мольбой о даровании творческих сил нередко встречается и в светских произведениях: например, в «Виллехальме» Вольфрама фон Эшенбаха или в «Мировой хронике» («Weltchronik») (середина XIII в.) Рудольфа Эмского, где поэт просит Бога наполнить его душу «из источника Твоей мудрости».

Наряду с идеей богоданности поэтического слова уже в этот период появляется представление о поэте как своего рода ремесленнике, вырабатывающем словесное произведение как «вещь». Оно появляется в развернутом и уникальном по оригинальности изложении в нем идеи поэтологического отступлении из фрагментарно сохранившейся поэмы «Пилат (Pilatus)» (конец XII в.). О немецком языке говорят, пишет автор, что он неподатлив и тяжело облекается в форму — однако «если непрерывно ковать его молотом, то он может стать гибким, как это происходит и со сталью, когда ее обрабатывают на наковальне, чтобы она стала гибкой». Впрочем, и здесь основу, фундамент (fullemunde) произведения — его первый смысл (erste sin) — закладывает Святой Дух. Здесь «кузнечную» метафору сменяет метафора архитектурная, возможно, навеянная учением о многосмысленном толковании текста (→ экскурс о нем), в котором система смыслов представлялась своего рода зданием (в таком случае мы имеем здесь один из редких примеров применения многосмысленной системы к небиблейскому тексту):

Der erste sin is sô getân
den ich ze fullemunde hân

under di andren geleit,
is irschricket mîn frevilheit,
swenne ih neigen darane.
er ist allir sinne vare,
ir zil unde ir zeichen.
ihne mac sin niht gereichen,
swî ih in lege unde
zô dem fullemunde.

(Первый смысл, который я кладу как фундамент под все другие смыслы, таков, что моя смелость пугается, когда я обращаюсь к нему. Он — знамя всякого смысла, их цель и знак. Я не могу его постичь, даже когда кладу его в качестве фундамента) (Цит. по: *Haug: 1985. S. 71*).

В связи с развитием в XII в. крупных эпических жанров (прежде всего стихотворного рыцарского романа) возникла потребность в рассмотрении ряда поэтологических вопросов — таких, как статус поэтического вымысла (поскольку в новых крупных жанрах «фикциональность» достигала невиданных прежде масштабов), отношение автора и читателя/слушателя, отношение поэта к предшествовавшей литературной традиции (актуальность вопроса была обусловлена заимствованным характером материала большинства немецких поэтических эпосов этого времени), обоснование новизны, усложненности как содержания, так и повествовательных приемов, и т. п. Эти вопросы решались главным образом самими авторами в прологах/предисловиях к их произведениям (реже — во внутритекстовых поэтологических отступлениях).

Вероятно, первым из таких текстов был пролог ГАРТМАНА ФОН АУЭ к роману «Ивейн» («Iwein», ок. 1202), в котором уже очерчен основной круг поэтологических проблем, типичных для подобных предисловий. Гартман называет себя «образованным рыцарем (ein rîter der gelêret was)» (21) и открыто заявляет, что свою историю «прочитал в книгах»: тем самым он легитимирует свое творчество укорененностью в книжной традиции. События прошлого оцениваются как тема предпочтительная настоящему, а герои высшего сословия как предпочтительные простолюдинам, — в соответствии с традицией, заданной Кретьеном де Труа, у которого Гартман заимствует материал («Оставим ныне живущих и будем говорить о тех, кто жил когда-то; по моему мнению, мертвый рыцарь всегда лучше живого простолюдина», — пишет Кретьен в предисловии к своему «Ивейну». 29-32). Однако далее мысль Гартмана делает неожиданный поворот: «Я не хотел бы жить в те времена вместо нынешних, — признается поэт, — поскольку нас радуют рассказы о былых временах, в то время как тогда люди находили свое удовлетворение [лишь] в деяниях» (55-58). Современность лучше прошлого потому, что дает возможность наслаждаться поэтическим рассказом о прошлом: сравнивается, таким образом, не только прошлое и настоящее, но и реальность и поэтический рассказ о ней — при этом последнему отдается предпочтение. «Поэтическое изображение деяния предпочтительней самого деяния», — резюмирует свой анализ этого места Вальтер Хауг (*Haug: 1985. S. 124*).

Прямо противоположным взглядом отношение к книжной традиции в «Парцифале» («Parzival») Вольфрама фон Эшенбаха (между 1200 и 1210): поэт подчеркивает свое равнодушие к книгам (фразу «ichne kan decheinen buochstap» — буквально: «я не знаю никаких букв»). 115:27, трактуют и как признание в неграмотности) и принципиально не книжный характер своей истории: «Эта авантюра не нуждается в помощи книг» (115:29-30). Вольфрам впервые в немецкой традиции осознанно и последовательно выступает против книжной учености, про-

тивопоставляя ей безыскусный дар певца. О том, что этот дар мыслится Вольфрамом как богодухновенный, свидетельствует пролог к другому, более позднему его роману — неоконченному «Виллехальму» («Willehalm»): здесь поэт, вновь признавая свое незнание книжной науки, просит Бога ниспослать ему помощь.

Парадоксальная идея Гартмана о превосходстве настоящего над прошлым (на том основании, что рассказ о деянии лучше самого деяния, сколь бы великолепным оно ни было) в целом не была воспринята авторами позднейших рыцарских авентюр (которые нередко воспроизводили другие мысли гартмановского пролога). Доминирующим оказался топос *laudatio temporis acti*: прошлое лучше настоящего, поэтому о нем и нужно рассказывать. Примером может служить и роман «Вигалуа» («Wigalois») ВИРНТА ФОН ГРАФЕНБЕРГА (1200-1215), который о дворе короля Артура пишет следующее: «Радость (*vreuden*) тогда была столь великой, что она и сейчас продолжает нас радовать, даже когда всего лишь словами рассказывают о храбрости тех героев...» (151-154). Поэтический рассказ — отзвук ушедших «радостей» прошлого; но дарованная настоящему способность рассказывать о прошлом для Вирта не служит поводом возвысить настоящее над былыми временами. Об упадке, исчезновении былой «радости» сокрушается и ПЛЕЙЕР (2-я пол. XIII в.) в прологе к роману «Мелеранц (*Meleranz*): «Те, кто могли бы приносить нам радость (*froude*), я имею в виду, благородных и могущественных, живут непразднично (*unfrolichen*)» (28-30). В поэтологическом аспекте это означает, что истинная тема авентюры, рыцарского романа — «радость», праздник; радость эту можно найти только в мире высшего сословия, однако не нынешнего, современного автору, но бывшего, известного лишь из предания и книжных источников. Здесь выступают три критерия, определяющих, с точки зрения Плейера, поэтику рыцарского эпоса: эмоционально-образный (момент праздника, радости), сословный (рыцарство как предмет изображения), временной (обращенность в прошлое).

Фикциональность рыцарского романа с позиций выработанного в латинской герменевтике учения об интегументе — покрове (→ экскурс Многозначное толкование) осмысляет ТОМАЗИН ЦЕРКЛЕРСКИЙ в дидактическом стихотворном сочинении «Романский гость» («*Wälscher Gast*») (1215/16): «Авентюра прекрасно облечена в ложь (*lüge*), ложь — ее украшенная корона»; в ней есть «моральное наставление и истина, но истинное облечено в ложь» (1118-1126). Томазин, таким образом, в своей интерпретации жанра рыцарского романа использует популярное (фигурирующее, в частности, у Бернарда Сильвестриса) определение интегумента как «истины под покровом лжи». Это позволяет ему, при в целом весьма сдержанном отношении к авентюре, рекомендовать ее для воспитания детей: «Авентюры пригодны для того, чтобы воспитывать души юношей (*bergeit kindes muot*)» (1089-1090).

Вопрос рецептивного плана — о восприятии произведения слушателем — впервые в немецкой поэтологической мысли ставится ГАРТМАНОМ ФОН АУЭ в прологе к «Ивейну»: «Многие имеют уши, но если они воспринимают не сердцем (*mit dem herzen*), то он [рассказ] для них не более чем шум, и тем обиднее, ибо тогда пропадают усилия обоих — слушателя и рассказчика» (251-256). В противоположении двух модусов восприятия «ушами — сердцем» прочитывается очевидная новозаветная аллюзия («и не услышат ушами, и не уразумеют сердцем» — Мтф. 13:15), что свидетельствует об исключительно высокой оценке поэтом собственного статуса. Поэт

выполняет некую квази-религиозную и воспитательную функцию, и поэтому в его обращении к «невнимательным» слушателям звучат даже ноты угрозы. Эту линию резкого осуждения невнимательного, неблагодарного и даже злонамеренного слушателя продолжает ГОТФРИД СТРАСБУРГСКИЙ в прологе к «Тристану» («*Tristan*») (ок. 1210): «Тот, кто хулит рассказ, который другие люди охотно слушают, имеет ума не больше чем ребенок...» (26-28). Тут же Готфрид рисует позитивный образ своего истинного адресата, читателя/слушателя — своего рода «рецептивный идеал», в немецкой традиции сформулированный впервые: «Я предпринял здесь работу на радость людям (*werlt*) и благородным сердцам (*edelen herzen*) для удовольствия, — сердцам, к которым обращено мое сердце (*den herzen, den ich herze trage*), людям, которых мое сердце прозревает (*der werlde, in die mîn herze siht*)» (45-49). Готфрид вводит здесь представление о читателе как «благородном сердце», с которым автор связан отношением некоего духовного родства (так впервые в немецкоязычной поэтике появляется топос от сердца к сердцу, которому суждено будет важную роль играть в поэтике XVIII века). Отношение «благородного сердца» к истории, рассказываемой Готфридом, также описывается в квази-религиозных категориях. Когда Готфрид пишет, что «их [героев] жизнь, их смерть — наш хлеб» (237), то он, без сомнения, намекает на таинство евхаристии: приобщение к истории Тристана и Изольды подобно приобщению к Христу (также принявшему смерть ради любви); читатель, который вкусит ее «хлеба», вступит тем самым на путь спасения и вечного блаженства. Топос осуждения неблагодарного читателя позднее использует и КОНРАД ВЮРЦБУРГСКИЙ: «Тот, кто порочит хорошую поэзию, теряет собственное достоинство (*wirde*)» (пролог к роману «Партонопир и Мелюр». 32-33).

В прологе к роману «Виллехальм Орлеанский» («*Willehalm von Orlens*») (между 1235 и 1243) Рудольфа ЭМССКОГО появляется новое представление о читателях/слушателях рыцарской авентюры: автор подчеркивает широту тематики романа — и соответствующую ей широту круга потенциальных слушателей. По сути дела, каждый человек может найти в романе нечто свое: «Любщие найдут в нем любовь, верные — твердую верность, влюбленные — любовное страдание, ... мужественные — мужество, добрые — доброту» (112-117) и т. д. Таким образом, если Готфрид Страсбургский сужал круг читателей, предназначая роман исключительно «благородным сердцам», то Рудольф, напротив, стремится его расширить (что, вероятно, отчасти можно объяснить и социальной переориентацией сочинителей романов с узкого рыцарского социума на более широкую среду горожан).

Зависимость авторов рыцарских романов от слушателя в поэтологическом аспекте выразилась не только в угрозах, ставящих своей целью принудить слушателя к вниманию, но и в предостережении о том, что творческий акт и само произведение не полно, не совершенно, не состоятельно без одобрения, хвалы. «Признание и хвала создают искусство, искусство создано для хвалы», — пишет ГОТФРИД СТРАСБУРГСКИЙ в прологе «Тристана» (21), фактически варьируя Цицероновское речение «*honus alit artes*» («Тускуланские беседы», I:2). Своеобразным развитием этой темы можно считать и рассуждение Рудольфа ЭМССКОГО (в прологе к роману «Александр» — «*Alexander*») об удаче (*sælde*) как неотъемлемом моменте творчества: «И совершенное искусство не находит отклика, если оно не связано с удачей; оно гибнет, если удача ему не сопутствует; удача — благодать (*heil*); даже одаренный поэт не сумеет снискать успех,

если он обделен удачей (5-8, 10, 21-24). «Удача» по Рудольфу — божественный дар, но он представляет собой отнюдь не вдохновение, а скорее просто успех у публики; этот успех, по Рудольфу, иррационален и не может быть объяснен одним лишь поэтическим мастерством.

Полный переворот в представлении об отношениях слушателя и автора совершает КОНРАД ВЮРЦБУРГСКИЙ, который в прологе к роману «Партонопир и Мелюр» («Partonopier und Meliur») (1277) выдвигает совершенно новаторский тезис о том, что настоящий поэт в слушателе вообще не нуждается. Он сравнивает поэта с соловьем, который «поет в лесу и в поле, и песня его часто звучит и тогда, когда никто не может его слышать»; при этом соловей «так высоко ценит свою песню и так любит свое пение, ... что запекает себя до смерти (si ze tōde singet sich)» (122-134). Истинный поэт должен видеть в соловье пример и не отказываться от своего искусства даже тогда, когда его никто не хочет слушать (135-145).

Способом поставить певца над слушателем служит и варьируемый в некоторых текстах мотив невозможности обучиться поэзии обычными земными методами. Так, ЭБЕРНАРД ЭРФУРТСКИЙ в прологе к легенде «Генрих и Кунегунда» («Heinrich und Kunegunde») (ок. 1220) пишет:

got selbe sol michz lēren
und setze rede in mīnen munt
die mir von kunsten sint unkunt... (24-26).

(Бог сам научил меня и вложил речи в мои уста, которым меня не научили искусства...)

Сходные идеи мы находим и в прологе к «Троянской войне» («Trojanerkrieg») (1281) КОНРАДА ВЮРЦБУРГСКОГО: поэзии нельзя научиться без «божественной милости (gotes gunst)» (76-77). По поводу этого и подобных ему утверждений Зигмунд фон Лемпицки справедливо замечает: «Поэзия занимает исключительное место среди прочих искусств — ей одной нельзя обучиться» (*Lempicki: 1920. S. 33*). В устах певца гордые утверждения о владении столь исключительным искусством способствовали, конечно же, увеличению дистанции между певцом и слушателем: последний просто был вынужден смотреть на первого снизу вверх.

Высокие требования, предъявляемые авторами рыцарских романов читателю, связаны с осознанием ими качественно нового уровня сложности своих произведений: при введении мыслится как парадоксальная, причудливая конструкция, совмещающая противоположности; оценить и признать такую конструкцию дано лишь избранным (о разработке такого представления о произведении в средневековой латинской поэтике → раздел Учение об украшении... в очерке Средневековая латинская поэтика). Этот мотив вводит ГАРМАН ФОН АУЭ в прологе к «Григорию» («Gregorius») (ок. 1190): свою историю он называет странной, удивительной (seltsænen mære) — поскольку это история о благом (святом) грешнике (guoten sūndaere) (175-176). Определяя тему своего «странного» рассказа парадоксальным оборотом «благой грешник», Гарман, без сомнения, стремится подчеркнуть «контрапунктическую» усложненность своего произведения. Мы можем реконструировать стоящее за этим самоопределением поэтологическое представление: повествование способно совместить противоположное, можно сказать — несовместимое.

Эту тему — каждый по-своему — развивают ВОЛЬФРАМ ФОН ЭШЕНБАХ и ГОТФРИД СТРАСБУРГСКИЙ. Мотив совмещения противоположностей как истинной темы произведения стоит в центре пролога «Парцифалья». «Позорное и прекрасное вместе там, где мужское бесстрашие смешивается [со своей противоположностью], как цвета сороки; человек

может быть причастен «и к небу и к аду» (1:3-9). Чтобы передать это противоречие, требуется особая повествовательная техника, о которой Вольфрам пишет (в предисловии и отступлениях) с новой для немецкой поэтики подробностью. От «тупого» ума смысл его повествования ускользнет, как «вспугнутый заяц» (1:16-19); его повествование «убегает и преследует, удаляется и возвращается» (2:10-11). Далее Вольфрам находит еще более причудливые метафоры повествования в образах тетивы и древка: «Тот, кто видит согнутое древко лука, должен признать, что тетива на нем прямая, однако и ее нужно изогнуть для того, чтобы пустить стрелу» (241:8-20). В этом довольно темном сравнении, вызвавшем множество толкований (см. их обзор: *Kaminski: 2003*), Вольфрам обыгрывает связь между изогнутостью и быстротой: чтобы пустить стрелу, нужно натянуть тетиву (и тем самым изогнуть и ее, и древко); «изогнутое», не прямое, петляющее повествование тем не менее «быстрее» простого, ибо только оно может пустить «стрелу» смысла. Метафора стрелы и лука, таким образом, является поэтологической апологией особой повествовательной техники (допускающей отступления, переключения на другие сюжетные линии, темные метафоры и т. п.), адекватной смысловому контрапункту романа, в котором один и тот же герой (Парцифаль) оказывается причастным «и аду, и раю».

Здесь же, в прологе «Парцифалья», обнаруживается и другая метафора повествования. Вольфрам сравнивает искусство рассказа с игрой в кости: повествование — «высокая игра», требующая от рассказчика мастерства, а от читателя — понимания:

swer mit disen schanzen allen kan,
an dem hât witze wol getân (2:13-14)

(Кто способен постоянно следить за этими бросками костей, тот одарен умом).

М. Шнидер (*Schnyder: 2002*) обратила внимание на чрезвычайную значимость для Вольфрама мотива игры в кости, выражающего представление о случайности, царящей в мире. Его пристрастие к образу игральных костей бросалось в глаза уже современникам, вызывая порой откровенное неодобрение: презрительное высказывание Готфрида Страсбургского в «Тристане» (4641) о *bickelwort* (что примерно можно перевести как «словечки об игре в кости») некоего коллеги-поэта, скорее всего, направлено именно в адрес Вольфрама. В смысловой конструкции рыцарского романа игра случая и в самом деле выполняет весьма важную роль: «космосу» королевского (в частности, артуровского) двора противопоставит «хаос» мира, сотканного из *âventiuren*, случайностей. Вольфрам обращается к игровым метафорам в самых важных, ключевых моментах текста: так, рождение Парцифалья описано как «первый бросок авентюрь» (т. е. случая — имеется в виду, разумеется, бросок костей). На уровне собственно «автопоэтики» Вольфрама метафора игры становится поэтологической концепцией: «повествование — игра в кости, потому что повествуемое — такая же игра в кости» (*Schnyder: 2002. S. 321*), рассказывание — такая же авентюра, как и рассказы-ваемые события.

У Готфрида поэтологический мотив совмещения противоположностей (печаль — радость, смерть — жизнь) пронизывает весь роман. Показательно место из пролога, где Готфрид отвергает читателей, способных воспринять лишь радостную сторону бытия, и призывает тех, «кто в своем сердце несет и то и другое: сладкую горечь и радостную печаль, сердечную радость и любовную муку, веселую жизнь и страдальческую смерть, веселую смерть и страдальческую жизнь» (59-63). В поэтологическом аспекте это означает, что произведение должно стать контра-

пунктической конструкцией, постоянно удерживающей противоположности рядом, вместе. Трактова любовной темы как совмещения противоположностей будет усвоена продолжателями и подражателями Готфрида — в частности, Рудольфом Эмским, который в прологе к роману «Виллехальм Орлеанский» также определит свое повествование как рассказ о «горькой сладости и веселом страдании» и т. п.

Разделяя, видимо, убеждение Вольфрама в том, что роман должен передать двойственность, контрапунктичность бытия, Готфрид является его убежденным противником в вопросах стиля: в большом литературно-историческом отступлении он критикует некоего не названного поэта (по мнению большинства исследователей, Вольфрама) за темноту стиля и взамен рисует идеал прозрачности («*cristallinen wortelin*» — 4629), который находит у Гартмана фон Ауэ. В сущности, Готфрид следует здесь античному риторическому критерию *perspicuitas*: слово должно обладать такой «кристальной» прозрачностью, чтобы смысл легко сквозь него просвечивал. В заключении своего эссе Готфрид обращается к музам (едва ли не первое в немецкой литературе обращение такого рода, заменившее традиционное *invocatio Dei*) с просьбой очистить его слова и сделать их прозрачными, как драгоценные камни.

Переход от поэзии к прозе теоретически впервые в немецкой литературе обсуждается в анонимном «Светильнике» («*Lucidarius*») — первой немецкоязычной «сумме», своде знаний из различных областей (1190-е гг.). В поэтическом прологе к «Светильнику» автор рассказывает, что заказчик книги, Генрих Брауншвейгский (Генрих Лев), поручил составителям собрать материал из разных источников, и при этом «сочинять книгу без рифм (*ane rimen*), ибо они должны писать только правду (*nicht schriben wan die warheit*), точно так, как написано в латинских образцах». По этому поводу автор выражает некоторое сожаление: была бы его воля, он сочинял бы «по обыкновению, в стихах» (14-25). Вероятно, чтобы доказать свою способность к версификации, автор сочиняет пролог в стихотворной форме. В скупом свидетельстве анонимного сочинителя «Светильника» прочитывается очень четкое поэтологическое представление о соотношении поэзии и прозы: поэзия ассоциируется с вымыслом, ложью, проза — с истиной и ориентацией на письменные латинские источники. Предполагается, видимо, что авторы поэтических сочинений черпают свою информацию из недостоверных устных легенд (вопреки уверениям многих авторов рыцарских романов, — например, Гартмана фон Ауэ в прологе к «Ивейну», который уже цитировался выше). Кроме того, автор «Светильника», видимо, хочет сказать, что условности поэтического изложения не дают возможности так точно воспроизвести источник, как это позволяет проза. В. Хауг реконструирует эту вторую «недосказанную» мысль автора «Светильника» на основе современных ему французских источников, в которых вопрос о соотношении поэзии и прозы обсуждается намного подробней. Так, ПЬЕР ИЗ БОВЕ в «Бестиарии» (ок. 1218) пишет следующее: «Поскольку рифмы требуют, чтобы собранные слова соединялись вопреки истине (*hors de vérité*), граф [заказчик бестиария] пожелал, чтобы эта книга сочинялась без рифм...» (Цит. по: *Haug: 1985. S. 243*).

В 1277 г. КОНРАД ВЮРЦБУРГСКИЙ в прологе к роману «Партонопир и Мелюр» впервые в немецкой поэтике излагает учение о целях поэзии. В основе его системы лежит горацианская дихотомия *delectare-prodesse*: «Я могу назвать три пользы от речи (*rede*) и песни (*sanc*). Первая польза состоит в том, что сладостное звучание (*süezer klang*) весьма радует (*fröuwet*) ухо. Вторая состоит в том, что ее

учение (*lêre*) прививает сердцам придворную воспитанность (*hovezuht*). Третья — в том, что язык благодаря двум первым обретает уместность в речах» (8-14). Первая «польза» принадлежит сфере *delectare* и связана с музыкальной стороной поэзии (Конрад вообще постоянно говорит о «речи» и «пении» как неразрывном единстве); две других «пользы» относятся к сфере *prodesse*. Любопытно упоминание двух человеческих способностей — слуха и речи (уха и языка), которые как бы обрамляют всю функциональную сферу поэзии: поэзия первым делом улаживает слух, чтобы в конце концов научить речи. Вместе с тем поэзия содержит в себе и «учение» о придворной науке, интерес к которой в данном случае объясним желанием городской элиты (которая была основным адресатом Конрада) приблизиться к жизненному стилю рыцарства.

Дальше пролог углубляет дихотомию *delectare-prodesse* в метафоре поэзии как дерева, которое приносит цветы, и затем плоды: цветы поэзии — это «приятное времяпрепровождение (*kurzewîle*)», которое «входит в душу, как майское цветение», и прогоняет все «заботы»; плоды — это «советы», «примеры», «сила учения», которые улучшают тех, кто к ним прислушивается (42-67).

Для поэтологических воззрений эпохи упадка рыцарского эпоса характерно поэтологическое отступление в дидактическом эпосе «Реннер (*Renner*)» ГУГО ФОН ТРИМБЕРГА (ок. 1300). Трезвый школьный учитель из Бамберга осуждает неправдоподобие, рассматривая всё чудесное как вздорную ложь, а веру в него — как глупость: «Грехом покрывает себя тот, кто сочиняет, во что нельзя поверить (*swer tihtet, des man niht geloubt*)».

В стилистическом плане он предписывает благоразумный средний путь, советуя поэту держаться подальше и от чрезмерно высокого, и от чрезмерно низкого:

*Swer tihten wil, der tihte alsô
daz weder ze nider noch ze hô
Sines sinnes flüge das mittel halten,
sô wird er wert beide jungen und alten* (1207-1210).

(Кто хочет сочинять — тот пусть сочиняет так, чтобы полет его разума держался середины и не был ни слишком низким, ни слишком высоким, — тогда его оценит и стар и млад).

В эту эпоху поэзия осознается уже не как свободное и богодухновенное творчество, но как «наука», требующая в первую очередь учености, мастерства и следования традиции. В поэтологических текстах мастерзингеров предпринимаются попытки представить традицию в виде некоего почти что сакрального канона классиков: так, в стихотворении XV в. «О двенадцати старых мастерах в саду роз» («*Von zwölf alten Meistern im Rosengarten*»), где цех мастерзингеров сравнивается с садом, «двенадцать старых мастеров» фигурируют как столпы мастерзингерского искусства, опора и основа канона и традиции (*Lempicki: 1920. S. 44-45*). Упоминание о «12 мастерах» встречается и в других текстах (при этом состав мастеров меняется); аналогия с 12 апостолами тем более несомненна, что мастерзингеры вообще возводили свое искусство к библейскому певцу Давиду. Сложная и детализированная библейская генеалогия искусства мастерзингеров изложена и в позднем трактате КИРИАКА ШПАНГЕНБЕРГА (*Cyriacus Spangenberg*) «О благородном и высокославном искусстве музыки» («*Von der edlen und hochberüemnten Kunst der Musica*») (1598): библейский персонаж Иувал, сын Ламеха, рассматривается здесь как изобретатель музыки; далее среди «мастеров пения» на первое место ставится Моисей. Изобретенная еврейями, музыка распространяется среди других народов и достигает наконец и немцев; мастерзингеры, таким образом, оказываются пря-

мыми наследниками ветхозаветных «певцов» Моисея и Давида.

Гуманизм и Реформация.

К. ЦЕЛЬТИС, М. ФЛАКИЙ ИЛЛИРИК, М. ЛЮТЕР

С распространением идей гуманизма в Германии появляются и латинские трактаты по поэтике, написанные в подражание главным образом итальянским образцам. К их числу относится «Искусство стихосложения (*Ars versificandi et carminum*)» КОНРАДА ЦЕЛЬТИСА (1486), в котором во вполне гуманистическом духе отмечена важность старых классических поэтов в качестве образца для подражания (в разделе «Как и какие поэты должны читаться благородными людьми» — «*Quare et qui poetae a nobilibus legi debeant*»). Цельтис указывает на высокий статус поэтического искусства в государственной и духовной жизни античного человека, на ее этическое значение (поэзия отвращает от низкого и порочного и подвигает к высокому и благородному); он приводит и ставший общим местом в поэтиках рассказ о чудесах, совершаемых посредством поэзии, — называя их, впрочем, «аллегорией»: «Не стоит отбрасывать то иноязычные о стихах, согласному которому Орфей повергал и двигал ими диких зверей, а Амфион — скалы... (*Nec inhonesta poematis illa allegoria est, qua Orpheus ille beluas, Amphion saxa, ille quidem demulsisse alter commovisse ... effictum est*)». В разделе «О композиции материала стихотворения» («*De compositione materiali carminum*») он дает примечательное определение поэзии: «Долг поэта в том, чтобы фигуративным и украшенным сплетением речи и песни, метафорами (*translatis signis*) изображать нравы, поступки, деяния, места, народы, географию земель, реки, ход светил, природу вещей, душевные чувства, а также отобранными словами, упорядоченной, законной и регулярной мерой слов выражать подобия вещей (*Officium poetae est figurato atque decoro orationis et carminis contextu mores, actus, res gestas, loca, gentes, terrarum situs, flumina, siderum cursus, rerumque naturas translatis signis mentium animarumque affectus effingere electisque verbis rerum simulacra concinna et legitima quadraque verborum mensura exprimere*)».

В разделе «О предписаниях искусства вообще» («*De praescriptis artis in generali*») Цельтис отмечает, что любым человеческим искусством (в том числе и поэзией) можно овладеть тремя способами — *arte, usu et imitatione* (искусностью, навыком и подражанием); особо настоятельно рекомендован путь подражания. Характерно, что Цельтис — в отличие от упомянутых выше авторов рыцарских романов и некоторых поэтологов позднего Средневековья (например, Эсташа Дешана) — признает саму возможность «научиться» поэзии. Понимание поэзии как «учебной дисциплины» надолго утвердится в позднейших поэтиках: еще Готшед в первой половине XVIII в. будет в своем «Критическом искусстве поэзии» «учить», как нужно писать стихи.

Разделы, посвященные поэтике, присутствуют в огромных трудах ренессансных полигисторов. Так, КОНРАД ГЕСНЕР в состав энциклопедического труда «*Pandectarum sive partitionum universalium libri XXI*» (1548), в котором материал расположен по наукам, помещает и поэтику (4-я книга — «*De poetica*»). Большую ее часть на самом деле составляют библиографические и историко-литературные сведения, однако в первом разделе речь идет о поэзии вообще, «о жанрах и различиях стихотворений (*de arte poetica, carminum genera et differentiae*)».

Другой полигистор, КРИСТОФОР МИЛЕЙ, в труде «*De scribenda universitatis rerum historia*» (1551) обсуждает во-

прос о происхождении поэзии и ее отдельных разновидностей. Он находит в поэзии древнейший и общий почти всем народам способ философствования, называет поэтов «древнейшим родом мудрецов». Поэт — «*vates*»; поэзия древних — *sapientia* в метрическом облачении; она содержит «семена всех учений (*seminaria omnium doctrinarum*)». Происхождение поэзии он связывает с заложенной в человеке предрасположенностью к «ритмическому».

Самая значительная из латинских поэтик эпохи — труд ГЕРХАРДА ФОССА «*Три книги поэтических установлений*» (1647). Как и поэтика Скалигера, она опирается на идею подражания (*imitatio*), которая трактована не в аристотелевском смысле, но скорее в смысле имитации неких предустановленных образцов: Фосс считает, что ближайший путь к «природе» — подражание не ей самой, но тем образцам, в которых это подражание уже наилучшим образом осуществлено.

Наиболее заметное явление в герменевтике эпохи — книга МАТИАСА ФЛАКИЯ ИЛЛИРИКА, хорвата по происхождению, «Ключ к Священному Писанию» («*Clavis scripturae sacrae*») (1567), ставшая своей целью, во-первых, рассмотреть Библию с точки зрения стилистических идеалов гуманизма (ориентированного, естественно, на стилистику латинской классической прозы), а во-вторых, определить общепонятные принципы ее понимания. Шаг к примирению библейской экзегетики и гуманистических штудий сделал уже Филипп Меланхтон, писавший: «Гуманистические науки не должны быть презрены христианами, ибо они — сосуд, в котором хранится небесное учение» («Основные понятия риторики») (1531). Флаккий делает новый шаг в том же направлении: он сознательно переносит принципы риторики на Священное Писание и дает (в V трактате второй части: «*De stylo sacrae scripturae literarum*») стилистический анализ Нового Завета. Сама попытка обосновать стилистическую (и, следовательно, эстетическую) ценность Библии путем ее сравнения со светскими литературными памятниками не нова: так, Августин находил в Библии все признаки *eloquentia*, позволяющие утверждать, что Библия и в этом отношении не уступает светской словесности. Флаккий решает ту же задачу, но применительно к нормам и понятиям своей эпохи. Он хочет избавить Библию «от презрения тех эрудитов, или скорее эпикурейцев, которые восхваляются одними Цицероном, Демосфеном, Гомером или Мароном и думают, что Писание написано грубо и нелепо...». В итоге стиль Библии (за вычетом исторических книг) определен им как «по большей части торжественный и возвышенный (*maiori ex parte grandis, sublimis aut magniloquis*)». Из собственных наблюдений над стилем Фукидида он формирует критерии художественной прозы, которые затем и переносит на Писание.

В своей библейской герменевтике Флаккий полностью отказывается от средневекового учения о многомысленном толковании и формулирует собственные принципы понимания текста. Он различает «правила понимания Священных текстов, извлеченные из них самих (*regulae cognoscendi sacras litteras ex ipsis desumptae*)» и «предписания о способе чтения Священных текстов, избранные нами самими (*praescripta de ratione legendi Sacras litteras nostro arbitrio collecta aut excogitata*)». Вторые представляют собой четыре правила понимания: во-первых, читатель должен осознать цель и намерение, заключенные в данном тексте; во-вторых, он должен понять, в чем основное содержание текста; в-третьих, он должен уяснить деление текста на части и разделы; в-четвертых, он должен представить понятие в виде схемы или таблицы. Эти четыре момента понимания текста

Флаккий определяет как *scopus, argumentum, dispositio et tabellaris synopsis*. Нетрудно заметить в этих правилах связь с сериями вопросов, которые средневековые *accessus ad auctores* «задавали» рассматриваемым текстам (о намерении автора, его предмете, делении текста на части и т. п.).

Однако главная фигура этого периода — конечно, МАРТИН ЛЮТЕР, который не занимался специально вопросами поэтики, но — как переводчик и автор духовных стихов — не мог не соприкоснуться с проблематикой словесного творчества. В «*Послании о переводе*» (1530) — апологии собственных принципов перевода Священного Писания — он энергично выступает против сторонников буквального перевода, называя их «ослами и буквальщиками» (*Buchstabilisten*)» (S. 271); на ряде примеров он показывает, что буквальный перевод новозаветных мест с латыни (из Вульгаты) или с греческого нелепо звучит по-немецки («так не сказал бы ни один немец...» — S. 270); сам же он в одном из примеров предлагает перевести выражение, «как сказала бы мать семейства или простой человек (also redet die Mutter im Haus und der gemeine Mann)» (S. 270).

Представление о воззрениях Лютера на значение художественной словесности дает его «*Предисловие к переводу басен Эзопа*» (1530): в этих баснях, по мнению Лютера, «среди простых слов и незамысловатых историй (unter schlechten Worten und und einfältigen Fabeln) можно найти утонченнейшее учение, предостережение и урок (allerfeinste Lehre, Warnung und Unterricht), как вести себя в домашних делах, в отношениях с высшими и подданными, и как можно умно и мирно жить среди дурных людей в лживом, коварном мире» (S. 283). Своеобразный пессимизм Лютера в отношении человеческой природы проявляется в его убежденности в том, что люди не хотят слышать истину от людей: именно поэтому мудрецы, сочинившие басни (авторство Эзопа он отрицает), вложили эту истину в уста животных.

Главных своих читателей он видит в «детях и юношестве»: «их удовольствие и любовь (Lust und Liebe) будут сильнее, когда им будет представлен Эзоп или подобная ему маска (Larva) или пугало (Fastnachtputz), которые будут говорить столь искусно, что они еще больше из этого примут и со смехом (mit Lachen) воспримут и сохраняют» (S. 284). Цель басен — дидактическая: урок и предостережение; однако польза в них сочетается с искусством ((Nutz und Kunst, как говорится несколько ниже — S. 286), из чего можно заключить, что гораццианское *delectare-prodesse* Лютеру не чуждо. Его не смущает шутовское обличье истины, поскольку, по его мнению, «со смехом» она воспринимается лучше. Более того — у Лютера появляется даже и понятие игры как процесса, в ходе которого истина еще лучше усваивается: «Подобное тонкое учение и предостережение в приятном обличьи басни, словно бы в маскарде или в игре (wie in einer Mummerei oder Spiel), еще лучше выучиваются и сохраняются» (S. 285).

Любопытно, что и в «*Предисловии к Духовным песням*» (1524) Лютер выделяет в качестве особого своего адресата юношество (Jugend): «Я бы хотел, чтобы юношество, которое должно учиться музыке и другим истинным искусствам, ... оставило любовные и плотские песни и вместо них выучило бы нечто благотворное (Heilsames) и тем самым обрело бы благо в сочетании с удовольствием (das Guete mit Lust), как это и подобает юношеству» (S. 305). Гораццианский топос пользы и удовольствия Лютер, видимо, соотносит лишь с юным читателем. В целом же поэзия у Лютера неразрывно связана с музыкой и даже, пожалуй, предстает ее частью, — по крайней мере, в цитируемом предисловии он едва ли не больше говорит о музыке, чем о поэзии, заявляя, в частности: «Я хотел бы

видеть все искусства, и в особенности музыку, на службе у Того, Кто их дал нам и сотворил» (S. 306). Музыкой и пением славили Бога ветхозаветные пророки и цари; цель же Лютера — сделать так, «чтобы и мы могли славить [Его], как это делал Моисей в своем песнопении» (S. 305). Каждый христианин, таким образом, имеет право на собственную песнь хвалы; эта мысль открыла путь к расцвету религиозной лирики в Германии.

XVII век: эпоха барокко.

М. Опиц, К. Ортлоб, И. П. Тиц, А. Бухнер, Г. Ф. ХАРСДЁРФЕР, З. ФОН БИРКЕН, Б. КИНДЕРМАНН, Д. Г. МОРХОФ, К. ФОН ШТИЛЕР, А. К. РОТ

Первой немецкой поэтикой на родном языке стала «*Книга о немецкой поэзии*» МАРТИНА ОПИЦА (1624). Однако характерные особенности труда Опица, типичные и для других ранних немецких поэтик (культурно-патриотический пафос, направленность на обособование возможностей родного языка и литературы; религиозно-христианские мотивы и т. п.), были предвосхищены в некоторых текстах его предшественников. Среди них — ТЕОБАЛЬД ХЕК, чье собрание стихов «*Прекрасная цветочная поляна*» («*Schönes Blumenfeld*») (1601) содержит стихотворения «О характере немецкой поэзии» («*Von Art der Deutschen Poeterey*») и «К читателю» («*An den Leser*»), — в последнем утверждается, что на немецком можно излагать всевозможные материи (allerley Materi) так же хорошо и искусно (wol und artlich), как и на французском.

Поэтика Опица во многом всего лишь повторяет общие места современных и более ранних европейских поэтик (Скалигер, Ронсар и др.). Автор делит ее на 8 частей (Kapitel): части 1-4 составляют вводный раздел (о поэзии вообще, ее сущности, целях и т. п.), части 5-8 — собственно «немецкую поэтику». Поэзия представляется Опицу некоей разновидностью риторики, поэтому он широко применяет в своих рассуждениях риторические категории. Это видно уже из «деления» трактата: «Поскольку поэзия, как и ораторское искусство, делится на вещи и слова (эта идея заимствована, видимо, непосредственно из Скалигера, но и воспроизводит типичную для классической риторики дихотомию *res-verbum*), то мы сначала хотим говорить о изобретении и разделении вещей, затем — о подготовке и украшении слов и наконец — о мере слогов, о стихе, рифмах и различных видах стихотворений (Weil die Poesie wie auch die Rednerkunst in dinge und worte abgetheilet wird; als wollen wir erstlich von erfindung und eintheilung der dinge, nachmals von der zuebereitung und ziehr der worte, unnd endlich vom maße der sylben, Verse, reimen, unnd unterschiedener art der carminum und gefichte reden)» (5 Kap.). Опиц, таким образом, сначала хочет говорить о вещах, а затем о словах, видя в том и другом два компонента поэзии.

Поэзия определяется Опицем (в духе Петрарки — *Markwardt: 1937*. S. 34) как «изначально не что иное, как скрытая теология и обучение божественным вещам (Die Poeterey ist anfanges nichts anders gewesen als eine verborgene Theologie und unterricht von Göttlichen sachen)» (2 Kap.). Подчеркивая важность образованности для занятий поэтической наукой, Опиц не забывает и об общем месте божественного вдохновения: «Ибо поэт не может писать, когда хочет, но лишь когда может и когда его побуждает порыв духа, о котором Овидий и другие думали, что он нисходит с неба (Denn ein Poete kan nicht schreiben, wenn er will, sondern wer er kann, und ihn die Regung des Geistes, welchen Ovidius und andere vom Himmel her zue kommen vermeinen, treibet)» (3 Kap.). Глагол *ver-*

meinen (мнить, полагать) придает нюанс скепсиса этому пассажу: Опиц приписывает веру в небесное происхождение поэтического «духа» Овидию и ему подобным, дистанцируясь в то же время от них.

Проблема правдоподобия решается посредством вариации на тему аристотелевско-скалигеровского учения о модальностях подражания (поэзия «воспроизводит словами не только те вещи, которые существуют, но изображает и несуществующие вещи так, как будто они существуют, и такими, какими они либо могут либо должны быть» — Скалигер. «Поэтика». 1:1; ср. Аристотель. «Поэтика». 1451a36, 1460b8): поэзия «описывает вещи не совсем так, как они есть на самом деле, но какими они могут или должны быть (die dinge nicht so sehr beschreibe, wie sie sein, als wie sie etwan sein köndten oder sollten)» (3 Kap.). Не упускается и топос *prodesse-delectare*, с уклоном во второй его компонент: «Всё это служит для убеждения и обучения, но также для услады людей, которая и есть основная цель поэзии (Dienet also dieses alles zue überredung und unterricht, auch ergetzung der Leute: welches der Poeterey vornemster zweck ist)» (3 Kap.).

К «вещной» стороне поэзии у Опица относятся риторические по своей природе операции нахождения и расположения, а также распределение «вещей» по жанрам. Нахождение предмета (*erfindung der dinge*) определяется как «остроумное постижение (*sinnreiche fassung*) любых вещей, которые мы только можем себе представить — небесных и земных, живых и неживых, — и которые поэт решит описать и произвести на свет (*herfür zue bringen*)» (5 Kap.); Опиц фактически дает перевод определения нахождения у Ронсара, слово *fassung* соответствует ронсаровскому *concevoir*; сопоставление текстов произведено в: *Beckherrn: 1888*. S. 33). Здесь мы имеем, конечно, уже совсем не риторическое, но чисто поэтическое понимание нахождения. «К этому нахождению тесно примыкает расположение (*abtheilung*), которое состоит в уместном и изящном порядке (*füglich und artig ordnung*) найденных вещей» (5 Kap.). С задачей правильного, подходящего расположения связан и выбор жанров (*genere carminis*): поэт, нашедший свой материал, должен не только хорошо его расположить, но и выбрать правильный, соответствующий ему *genus*.

Описание жанров Опиц начинает с героических стихотворений (*Heroisch getichte*), т. е. эпоса (подразумевается, что эпос пишется на историческом материале). Здесь его привлекает вопрос о соотношении прав поэта и историка — и он отмечает, что поэту больше позволено: он, с одной стороны, имеет право на «выбор (*Auslese*)» и «выкидывает многое, что не подходит для него (*lest viel außen, was sich nicht hin schicken wil*)»; с другой стороны, он имеет право добавлять «и помещает многое, что сюда может относиться, но при этом ново и неожиданно, он смешивает всевозможные фавулы, истории, военные искусства, битвы, советы, бури, непогоды и все прочее, что необходимо, чтобы возбудить в душах изумление; и все это в таком порядке, словно бы все само шло одно за другим и непреднамеренно вошло в книгу (*und setzet viel, das zwar hingehöret, aber neue und unverhofftet ist, unternemet allerley fabeln, historien, Kriegeskünste, schlachten, rahtschläge, sturm, wetter, und was sonst zue erweckung der verwunderung in den gemütern von nöthen ist; alles mit solcher ordnung, als wann sich eines auff das andere selber also gebe, unnd ungesucht in das buch keme*)». При этом он выступает против анахронизмов: «не следует забывать о времени и нарушать его правду (*das man nicht der zeiten vergeße und in jhrer warheit irre*)» (5 Kap.).

С героическим стихотворением соседствует жанр трагедии, которая «сопоставима с героическим стихотворе-

нием по торжественности (*maiestet*), однако редко терпит, чтобы в нее вводили людей низких сословий и дурные предметы (*man geringen standes personen und schlechte sachen*), ибо в ней дело идет лишь о королевских повелениях, смертоубийствах, отчаяниях, дето- и отцеубийствах, пожарах, кровопролитиях, войнах и восстаниях, плачах, завываниях, воздыханиях и тому подобном (*sie nur von Königlichem willen, Todtschlägen, verzweiffelungen, Kinder- und Vatermörden, brande, blutschanden, kriege und auffruhr, klagen, heulen, seuffzen und dergleichen handelt*)» (5 Kap.).

Свою теорию трагедии, отмеченную печатью барочного стоицизма, Опиц подробнее изложил в предисловии «К читателю (*An den Leser*)» к своему переводу трагедии Сенеки «Троянки» (1625): «созерцание бренности человеческой жизни в трагедии укореняет в нас твердость (*Solche Beständigket aber wird uns durch Beschawung der Miszlichkeit des Menschlichen Lebens in den Tragödien zu förderst eingepflanzet*)»; «Созерцанием столь многих мучений и несчастий, которые случились с другими, мы учимся меньше бояться и лучше переносить собственные (*Wir lernen aber darneben auch durch stetige Besichtigung so vielen Creutzes und Ubels, das andern begegnet ist, das unserige, welches uns begegnen möchete, weniger fürchten und besser erdulden*)» (Цит. по: *Markwardt: 1937*. S. 41).

К определению комедии, следующему в целом за Аристотелем, Опиц присовокупляет колоритное перечисление ее возможных предметов: «Комедия состоит в дурных вещах и людях: она повествует о свадьбах, пирушках, играх, обманах и плутовстве слуг, хвастливых ландскнехтах, любовных делах, легкомыслии юности, скуности старости, сводничестве и других таких вещах, которые ежедневно происходят среди обычных людей (*Die Comedie besteht in schlechtem wesen unnd personen: redet von hochseiten, gastboten, spielen, betrug und schalckheit der knechte, ruhmrätigen Landtsknechten, buhlersachen, leichtfertigkeit der jugend, geitze des alters, kupplerey und solchen sachen, die täglich unter gemeinen Leuten vorlauffen*)». Определение сатиры более лаконично: «К сатире относятся две вещи: учение о хороших нравах и благопристойном обхождении, а также благородные речи и шутки. Главное же в ней, что как бы составляет ее душу, — строгое порицание пороков и наставление к добродетели (*die harte verweisung der laster and anpmanung zue der tugend*)» (5 Kap.). Различия между сатирой-пьесой и сатирой-эпосом Опиц не проводит.

Из «малых» поэтических жанров Опиц рассматривает эпиграмму, эклогу, элегию, гимн, силвы и лирику.

Эпиграмма осмыслена Опицем как разновидность сатиры, «ибо сатира — это длинная эпиграмма, а эпиграмма — короткая сатира (*die Satyra ein lang Epigramma, und das Epigramma eine kurtze Satyra ist*)». Эклоги или песни пастухов повествуют о различных «полевых работах» (*feldwesen*; сюда, впрочем, Опиц относит и ловлю рыбы). «Все, о чем они [пастухи, крестьяне — А. М.] говорят, как-то о любви, браках, смерти, любовных делах, праздниках и тому подобном, они излагают на свой крестьянский и безыскусный лад (*von Liebe, heyrather, absterben, buhlschafften, festtagen unnd sonst auff ihre bäwrische und einfältige art vor zue bringen*)». Опиц, как видим, предпринимает попытку определить эклоги не только с точки зрения темы, но и с точки зрения манеры повествования. «В элегиях пишут прежде всего о печальном, но также и о любовных делах, плачах влюбленных, желании смерти, о письмах, тоске по отсутствующим, о своей собственной жизни и тому подобном (*In den Elegien hatt man erstlich nur trawrige sachen, nachmals auch buhlergeschäfte, klagen der verliebten, wündschung des todes, brieffe, verlangen nach den abwesenden, erzehlung seines eigenes Lebens unnd dergleichen*

gechrieben...)). «Гимны или хвалебные песнопения существовали исстари, их пели своим богам перед алтарем, и мы должны их петь нашему Богу (Hymni oder Lobgesänge waren vorzeiten, die sie ihren Göttern vor dem altare zu singen pflegen, und wir unserem Gott singen sollen)» (5 Kap.).

Далее неожиданным образом следует жанр силв — «лесов» (к этому жанровому обозначению прибегает полтора века спустя Гердер). «Силвы или леса — не только те стихотворения, которые создаются в быстром побуждении и жаре, без труда выходя из рук (Sylven oder wälder sind nicht allein nur solche carmina, die auß geschwinder anregung unnd hitze ohne arbeit von der hand weg gemacht werden; здесь Опиц ссылается на Квинтилиана, 10:3:17, который называет silva — т. е., собственно, черновик — творение тех, кто, «следуя своему жару и порыву, пишут наиболее быстрым образом», а также на «Силвы» Стация, который назвал их «книжечками, излившимися внезапным жаром и как бы торопящимся желанием»), но они, как показывает само их название, которое уподобляет их лесу, состоящему из многих сортов деревьев, включают всевозможные духовные и светские стихотворения, как то стихи на свадьбы и рождения, пожелания счастья после болезни, стихи на отъезд или на возвращение и тому подобное (sie begreifen auch allerley geistliche unnd weltliche getichte, als da sind Hochzeit- und Geburtlieder, Glückwüntsungen nach außgestandener krankheit, item auff reisen, oder auff die zuerückkunfft von denselben, und dergleichen)» (5 Kap.). По мнению Б. Марквардта, Опиц описывает в этом пассаже жанр, который позднее будут называть стихами на случай (Gelegenheitsdichtungen) (Markwardt: 1937. S. 37).

Завершает изложение всей системы разновидностей поэзии рассуждение о лирике, которая трактуется как один из жанров. «Лирика, или стихотворения, которые особенно удобно использовать с музыкой, требуют свободного веселого настроения и часто хотят украсить прекрасными изречениями и поучениями... Они могут описать все, что может уложиться в короткое стихотворение: любовные похождения, танцы, пиры, прекрасных людей, сады, виноградники, хвалу умеренности, ничтожество смерти и т. п. (Die Lyrica, oder getichte die man zur Music sonderlich gebrauchen kan erfodern zuförderst ein freyes lustiges gemüte und wollen mit schönen sprüchen unnd lehren häufig geziehret sein... Sie alles was in ein kurz getichte kan gebraucht werden beschreiben können; buhlerey, tänzerey, banckete, schöne Menschen, Gärten, Weinberge, lob der mässigkeit,ichtigkeit des todes etc.)» (5 Kap.).

Все вышеизложенное (т. е. систему жанров) Опиц рассматривает как рассуждение о «вещах» (т. е., в нашем понимании, о тематике поэзии). Далее он переходит к второму компоненту поэзии — к «словам». По его мнению, естественно говорить сначала о вещах, а потом — о словах; «ибо человек должен сначала что-то осмыслить в своей душе, а затем высказать осмысленное (Denn es muß ein Mensch ihm erstlich etwas in seinem gemüte fassen, hernach das was er gefast hat außreden)»; характерно, что Опиц, в духе риторической традиции, к «вещи» относит и мысль. Что касается собственно слов, то «они имеют три качества: изящество, слаженность и достоинство (Die worte bestehen in dreyerley; inn der elegantz oder ziehrlichkeit, in der composition oder zuesammensetzung, und in der dignitet und ansehen)». Изящество требует, чтобы слова были ясными и отчетливыми (reine und deutlich); в этой связи Опиц высказывает за чистоту немецкого языка, осуждает иностранные заимствования, поощряет образованные поэтами новых слов (преимущественно сложных эпитетов), которые придадут стихотворениям «особенную прелесть» (6 Kap.). Рекомендовано стилистическое разли-

чение низких и высоких предметов: «В низких поэтических материях (In den niedrigen Poetischen sachen) выводятся простые и обычные люди (schlechte vnnd gemeine leute), как в комедиях и пастушеских разговорах (Hirtengesprechen). Поэтому для них и сочиняют «незамысловатые и простые речи (einfaltige vnnd schlechte reden), которые им и подобают»; так, Титир у Вергилия в первой буколке, упоминая бога, говорит не о его молнии и громе, но о коровах, которым он позволяет пасться.

И напротив, «в важных материях (wichtigen sachen), где трактуется о богах, героях, королях, князьях, городах и тому подобном, следует использовать значительные, полновесные и энергичные речи (ansehliche volle vnd hefftige reden) и не просто называть вещи, но описывать их торжественными высокими словами (mit prachtigen hohen worten umbschreiben)» (6 Kap.). Противопоставляя простое название и описание, Опиц, без сомнения, имеет в виду применение фигур и тропов, о которых он, опираясь на Скалигера, рассказывает выше в той же главе.

Поэтика Опица практически лишена исторического аспекта; первая же в Германии попытка исторической периодизации литературы предпринимается тремя десятилетиями позднее, в латинской диссертации КАРЛА ОРТЛОБА «О различных возрастах германской поэзии» («De variis Germanae Poeseos aetatibus exercitatio») (1657). Ортлоб делит историю немецкой литературы на пять эпох, в соответствии со схемой из поэтики Скалигера (VI:1). Эти пять эпох аналогичны возрастам живого существа (Ортлоб, таким образом, предвосхищает аналогию, получившую широкое распространение в философии истории XVIII в.): как «жизнь животных» движется «от детства через юность к полному расцвету и старости», так и поэзия в своем развитии проходит стадии: неопытное детство (rudis infantia); юность (adolescens iuventus), могучая зрелость (florens robur), больная старость (moribunda senectus). Пятая стадия выглядит несколько неожиданно: это «вновь расцветшее благополучие (reflorescens felicitas)».

В рассмотрении первой из этих пяти стадий Ортлоб опять-таки опирается на Скалигера, который в «Поэтике» (I:2) разделил первых поэтов на три класса: те, что появились «вместе с самой человеческой природой» и о которых сохранились лишь фантастические сведения; поэты-участники религиозных мистерий; уже известные нам поэты, род которых начинается с Гомера. Исходя из этой схемы, Ортлоб к первому классу относит vates, о которых сохранились лишь скудные свидетельства Тацита; к поэзии второго класса он относит древние религиозные и военные песнопения; о третьем классе он высказывается крайне туманно, видя в нем творения неких жрецов. Германская поэзия, как и греческая, первоначально имела религиозный характер и даже после христианизации неслы черты прежней религии. Второй источник поэзии Ортлоб видит в культе героев. Вся поэзия первой эпохи преследовала, по Ортлобу, три цели: посвящать юношей в тайны жреческой мудрости, отдавать долг благодарности прославленным предкам и побуждать потомство к подражанию героическим доблестям.

Вторая эпоха, «юность германской поэзии», берет начало с письменной фиксации памятников и метрического упорядочивания поэтической речи. Третья эпоха — период средневерхнегерманского языка, его Ортлоб описывает как расцвет поэзии во времена Фридриха Барбароссы и Генриха VI. Однако уже в XIII в. начинается четвертая эпоха — упадок, и время примерно с 1350 до появления Опица Ортлоб описывает как «болезненную старость» немецкой поэзии. «Однако наша поэзия воскресла заново», — этими словами начинается описание пятого периода, когда

благодаря «огненному гению Опица (*igneum Opitii Ingenium*)» «полиым блеском, как новый, засиял Феб Германи» (Цит. по: *Lempicki:1920. S. 136-142*).

Идея периодизации истории поэзии по аналогии с возрастными этапами жизни укореняется в поэтике и литературоведении: так, в 1703 г. Якоб Фридрих Реймманн в книге «Каноническая и апокрифическая поэзия германцев» («*Poesis Germanorum canonica et apocrypha*») разделяет немецкую поэзию на этапы детства (*infantia*), юности (*pueritia*) — начинается этот этап с Карла Великого) и зрелости (*virilis aetas*), который начинается лишь с XVII века.

В середине — второй половине XVII века немецкая поэтика в значительной степени была представлена жанром, который чаще всего носил название *Schatzkammer* — «Сокровищница». Примером этого жанра может служить сочинение Готфрида фон Пешвица «Ново-воздвигнутый верхненемецкий Парнас» («*Jüngst-Erbauten Hoch-Teutschen Parnas*») (1663), содержащий «приятные формулы, остроумные поэтические описания и искусные, украшенные обороты речи... на пользу поэтизирующему юношеству (*Anmuthige Formeln Sinnreiche Poetische Beschreibungen und Kunst-zierliche, verblühtme Arten zu reden... der Poetisirenden Jugend zu Nutz*)» (*Markwardt:1937. S. 46*).

Издатель этой книги Иоганн Петер Тиц в своем предисловии объясняет суть жанра следующим образом: в «поэтических сокровищницах» «прилежно и обдуманно собраны прекрасные слова и выражения из хороших поэтов, изящные описания, удачные сравнения и все то, что делает стихотворение привлекательным и удачным: дабы всякий по необходимости или желанию ... мог их понемногу использовать и успешнее следовать более опытным мастерам (*aus guten Poeten allerhand schöne Worte und Redens-Arten, zierliche Beschreibungen, wohlständige Gleichnisse, und was dessen mehr ist, dadurch ein Gedicht anmuthig wird, und seinen Wohlstand bekommt, fleissig und bedachtsam zusammen gebracht werden: damit ein ieder nach Nothdurfft und Belieben ... sich desselben bescheidenlich gebrauchen und erfahren Meister glücklicher folgen könne*)». Иначе говоря, сокровищницы представляли собой своего рода поэтические письменники, содержащие как поэтологические предписания, так и и готовые образцы. Порой они принимали форму словаря: так, у Пешвица материал расположен в алфавитном порядке.

В 1630-х годах были созданы лекции по поэтике АВГУСТА БУХНЕРА, профессора в Виттенберге. Напечатаны они были посмертно, под названием «Краткий проводник к немецкому поэтическому искусству» (1663); уточненное по рукописи издание было опубликовано под названием «Введение в немецкую поэзию» (1665), первые три главы (о названии поэта, его материи, задачах и целях) были также опубликованы как отдельная книга под названием «Поэт» (1665).

Бухнер — первый немецкий поэтолог, который придал поэтике философское измерение; ему удалось это сделать благодаря знакомству с неоплатонизмом (Максим Тирский, Синезий), некоторые идеи которого он попытался применить в своих построениях. Поэт у Бухнера наделен исключительно высоким статусом: его можно назвать «делателем, что выше всех делателей, или мастером, что превыше всех мастеров (*einen Macher über alle Macher, oder Meister über alle Meister nennen*)» (*Discours 1. Texte. S. 24-25*); «поэты — не что иное как философы (*Philosophi*)» (*Discours 2; Texte. S 27*); не удивительно, что и самого Бога греки называли словом «поэт» (*Discours 1; Texte S. 27*; имеется в виду слово *poietes*).

Цель поэзии — не в «услажении» (к которому склонялся Опиц), но в иносказательном изложении высшей

истины, мудрости. «Учение о мудрости и добродетели... — вот древнейшее дело и благороднейшая цель поэтов, на которую они и должны направлять свою работу... Поэты изобрели удобнейшее средство для наставления в подобных Божественных вещах — фавулу (*die Fabel*), которая несколько темнее, чем иные простые речи, и все же яснее и отчетливее, чем загадка (*ein Rätsel*), и потому она занимает середину между знанием и незнанием (*zwischen der Wissenschaft und Unwissenheit das Mittel hielte*), дабы ей отчасти верили, ибо она мила и приятна, отчасти же сомневались в ней, ибо она рассказывает такие чудные и странные вещи (*seltzame Sachen*), и дабы таким образом она всегда побуждала бы человека и вела его к дальнейшим изысканиям (*allezeit den Menschen anhielte und auff weitere Nachforschung leitete und führete*)» (*Discours 1. Texte. S. 26*). Из третьей главы «О должности и цели поэта» («*Vom Amt und Zweck des Poeten*») мы узнаем, что поэт все-таки сильно отличается от философа: ему не нужно глубоко знать вещи, но достаточно передать их внешнюю сторону. Он рассказывает о вещах «каковы они есть, должны быть или могут быть (*als sie hergegangen sind, hergehen sollen oder können...*)» (*Discours 3. Texte. S. 31*) — здесь Бухнер воспроизводит аристотелевско-скалигерское учение о модальностях подражания (Аристотель. «Поэтика». 1451a36, 1460b8; Скалигер. «Поэтика». 1:1). К истине и полезному поэт ведет как бы играя (*fast spielend*) (*Discours 3. Texte. S. 31*) — здесь у Бухнера, как и ранее у Лютера, возникает понятие игры, которое позднее найдет применение в эстетической системе Ф. Шиллера.

Если поэзия — в своем роде философия, то она должна разделить с философией и статус некоего универсального знания (именно так — как «знание обо всем» — трактует философию Бухнер). В рассуждении «О предмете поэзии» («*Von der Materie des Poeten*») Бухнер приходит к выводу, что поэту подвластен любой предмет. «Если поэзия на самом деле есть философия, а философия заключает в себе все божественные и человеческие вещи, то из этого следует, что поэзия может заключить в себя весь мир и природу... (*So nun die Poëterey in Wahrheit eine Philosophie ist, die Philosophie aber alle Göttliche und Menschliche Sachen in sich begreiffet, so erscheint hieraus, daß die Poeterey nicht enger, als die Welt und Natur an ihr selbst eingeschräncket sey...*)» (*Discours 2. Texte. S. 29*). В качестве возможных поэтических предметов он приводит «ужасную французскую болезнь», о которой Fracastorius (итальянский физик и поэт Джироламо Фракасторо) написал «прекрасное и совершенное стихотворение (*ein gar schön und herrliches Gedichte*)» (*Discours 2. Texte. S. 30*).

Универсальность поэзии однако не означает вседозволенность: определенные ограничения налагаются и на стиль поэтического изложения, и на его предметы. Поэзия содержит истину в украшенном, «подслащенном» виде — отсюда метафора поэта-врача и поэзии-лекарства: поэты «подобны медикам, которые засахаривают лекарство, которое может быть противно больным, или подслащают его, дабы больной охотно его принимал и получал от него пользу («*Denen Medicis gleich, welche die Artzneyen, so etwas den Patienten zuwider seyn möchten, überzuckern, oder von aussen süsse zu machen pflegen, damit er solche lieber annehmen und zu seinem besten gebrauchen möge*)» (*Discours 1. Texte. S. 25*). От оратора и историка поэт отличается высокостыю и украшенностью своей речи: если речь первых двух в целом похожа на речь народа и не имеет в себе ничего особенного (*sonderlichs*), то поэт, напротив, «воспаряет к небесам (*sich in die Höhe schwingt*), оставляя под собой обычный способ выражаться»; его речь —

«высокая, смелая, украшенная», она похожа «скорее на речения Божества или оракула, ... чем на обычный человеческий голос» (II Cap. Poetik des Barock. S. 35-36). Таким образом, речь поэтов принципиально отличается от «простой» речи: «Если иные рассказывают о вещах просто, как они есть, то они [поэты] приятно расписывают всё гладкими и прекрасными словами, как яркими и живыми красками, и представляют глазам всё прекраснее, чем оно есть само по себе (Daß da andere die Sachen nur bloß und einfältig erzehleten, Sie alles mit glatten und schönen Worten, gleich als mit bunten und lebendigen Farben artig außgestrichen, und fast schöner, als es für sich selbst war, für Augen angestellet)» (Texte. S. 25).

Жанрово-родовая теория Бухнера основана на восходящем к Платону и Аристотелю различении речи по лицам: в эпической поэзии сам поэт выступает повествователем, в драматической «повествуют» персонажи. Авторская речь не совпадает с речью от первого лица: «Lyrische Oden» формально прикреплены к драматическим жанрам, как и сатиры и эпиграммы (Markwardt: 1937. S. 62; о мотивации связи лирики и драмы → экскурс Лирика).

Воздействие поэзии описывается глаголом двигать (bewegen) — следствие редукции риторической триады docere, delectare, movere: поэт «увлекает душу читателя (das Gemüth des Lesers bewegen) и пробуждает в ней удовольствие и изумление (eine Lust und Verwunderung) касательно тех вещей, о которых он повествует». Отличие двигающей, увлекающей речи (bewegliche Rede) от простого утверждения или отрицания иллюстрируется простым примером. Фраза «Человек от природы склонен лишь ко злу» — простое утверждение; та же мысль в риторически украшенном облачении — «Но кто же, скажите мне, более склонен ко злу, чем смертные?» — уже является «увлекающей» (Бухнер дает несколько примеров того же утверждения в форме вопроса, восклицания, даже жалобы) (IV Cap. Poetik des Barock. S. 37-38).

Бухнер впадает в противоречие со своим рассуждением об универсальном характере поэзии и со своим же требованием «каждому образу — свою краску (einem jeden Wesen seine Farbe)» (II Cap. Poetik des Barock. S. 36), когда трактует благородство предмета и соответствующую ему высоту стиля как обязательные критерии искусства, которое изменяет своей сущностью, изображая низменный предмет (хотя сам же Бухнер признает необходимую низменность комедии!): «Ибо вводить незначительнейшие и наипростейшие предметы значило бы вредить высоте поэта, который всегда должен следовать за прекраснейшим и лучшим (Dann die geringsten und schlechtesten Sachen anzuführen wehre eines Poeten Hoheit nachtheilig, der allezeit dem herrlichsten und besten nachgehen soll)». Всё низкое неприятно по самой своей природе: «Подобно тому как от природы мы отвращаем взор от безобразных вещей, то и слушаем о них мы без охоты (Wie wir aber von Natur die Auge von häßlichen ... Sachen abwenden, also hören wir zuch nicht gern davon)». Эта установка, казалось бы, противоречит и тут же провозглашаемому принципу подражания природе: «Ибо чем ближе поэт следует природе, тем больше он заслуживает хвалы (Denn je näher ein Poet der Natur nachkombt, je lobwürdiger ist er)». Однако на самом деле противоречия нет, поскольку для Бухнера именно высокий стиль представляется наиболее естественным и близким природе. Как замечает Б. Марквардт, «ему и его времени высокая парение в конечном итоге казалось чем-то вполне “естественным”», ренессансный принцип naturalia non turpia sunt уже не годился для высокого стиля XVII века (Markwardt: 1937. S. 60).

Следуя природе, поэт в то же время следует и принци-

пам высокого искусства: немецкая поэтика этой эпохи нередко воспринимала природу и искусство не как конфликтующие, но как вполне согласные между собой начала. С наибольшей очевидностью это следует из формулировки Готфрида-Вильгельма Закера в его «Полезных воспоминаниях касательно немецкой поэзии» (1661): «Поэт должен уметь представить предметы изысканно-естественно, в соответствии с искусством (Ein Poet soll die Sachen fein natürlich / Nach der Kunst vorzustellen wissen), — так, чтобы то, о чем он трактует, не слышалось бы, как написанное, но виделось, как происходящее (Dass man gleichsam dieses wovon er handelt nicht beschrieben höre / sondern geschehen sehe)» (S. 158). Последнее утверждение — очередная вариация топоса ut pictura poesis, восходящего в конечном счете к риторической фигуре evidentia (→ экскурс Фигуры).

Немецкая барочная поэтика была в значительной степени сосредоточена на проблемах стихосложения: теоретики стремились перенести на родную почву античные и общеевропейские стиховые формы, но также и разработать собственную систематику этих форм (этим проблемам в значительной мере посвящена вторая после Опица немецкая поэтика — «Верхнегерманский Геликон» Филиппа фон Цезена, 1640). Отсюда, с одной стороны, — интенсивное обсуждение вопроса о применимости к немецкому языку тех или иных ритмических моделей, а с другой стороны, — своеобразная одержимость классификациями. Систематизаторский пафос отчетливо проявился, например, в труде Иоганна Петера Тица «Две книги об искусстве делать верхнегерманские стихи и песни» (1642). Определив «стихотворение» (Capten, по-немецки Lied: однако по сути Тиц говорит о любом стихотворении) как «речь (Rede), составленную из стихов (Versen) по правилам поэзии», Тиц замечает, что «стихотворения могут подразделяться (abgetheilet) различными способами», и дальше делит их «по числу строк» (дистихи, тетрастихи, пентастихи и т. п.), «по роду стихов, из которых состоит стихотворение» (различаются «равночленные» [Gleich-versige, Monocola] стихи, в которых все стопы одинаковы, и «разночленные» [Ungleich-versige, Polycola], в которых использованы разные стопы) (Cap. 14. S. 65-66). Затем следует классификация по типам строк (короткие и длинные, равные и неравные); однако Тиц не останавливается на этих чисто стиховых подразделениях и переходит к «подразделению песен по родам», трактуя известные уже по Диомеду роды словесности как «способы» (Weise) «изготавливать» (verfertigen) стихотворение: «повествовательный способ, разговорный способ или оба способа вместе (Erzählung-Weise, Gesprächweise, auf beyderley weise zugleich)» (Cap. 17. S. 83). Первую группу представляет Лукреций; вторую (где «поэт ничего не говорит, но выводит вместо себя других персон и заставляет их говорить друг с другом») — комедии, трагедии, сатиры, «пастушьи песни», а «порой и другие песни (Lieder)»; третью — «Энеиду» и другие эпопеи (Cap. 17. S. 83). Череду систематик завершает «подразделение песен по предметам», в них описываемым. Здесь возникает характерный для барочных поэтик топос всеохватности поэзии: предмет поэзии «простирается так же далеко, как и человеческая наука»; под этой последней понимается все многообразие человеческих эмоциональных состояний, которые облакаются в стихи: «В стихах мы радуемся и печалимся, любим и ненавидим, надеемся и боимся, изъявляем дружбу и гневемся, хвалим и порицаем, плачем и смеемся, просим и благодарим, желаем счастья и несчастья (wünschen Glück und Unglück), утешаем, благословляем и проклинаем, путешествуем по воде и по земле, — то есть, в целом, говорим о небесных и божественных вещах». Поэтическая речь, по

Тицу, включена в систему житейских ситуаций; неудивительно, что «разделение» песен, которое дает далее Тиц, представляет собой, по сути, перечисление таковых ситуаций: песни свадебные, песни на рождение (Geburtslieder), песни похоронные, песни ругательные (Schimpflieder), песни пастушеские, песни-пожелания счастья (Glückwünsungen), благодарственные, хвалебные, песни-проклятия и т. п. (18 Cap. S. 84). В своей многоплановой классификации Тиц, таким образом, от чисто формальных признаков движется к «прагматике» поэзии, выстраивая под конец систематику «употребления» песен.

Среди выделенных Тицем отдельных жанров обращают на себя внимание необычные жанр эхо (Echo, Wiederruff, Widerschall) — «песня, в которой многократно задаются вопросы, ответ же на них дается отзвуком и повтором последних слогов». Пример:

Was bringt die höchste Lust von der wir wissen? Wissen.

(Что приносит выше из известных нам удовольствий? Знание) (Cap. 16. S. 80).

Едва ли не самая влиятельная (наряду с Опицем) поэтика XVII века — «Поэтическая воронка. Немецкое искусство сочинять и рифмовать без помощи латинского языка, излитое в шести часах» ГЕОРГА ФИЛИППА ХАРСДЁРФЕРА (1 часть — 1647; 2-я — 1648; 3-я — 1653). Название в свернутом виде содержит сравнение обучения искусству поэзии с процессом изготовления вина: поэтическое искусство, как вино, должно за шесть часов быть отфильтровано через «воронку» учебной книги Харсдёрфера (*Markwardt: 1937. S. 73*).

Определение поэтического творчества у Харсдёрфера содержит ряд уже знакомых нам общих мест, однако довольно оригинально скомбинированных и интерпретированных: «Поэт трактует обо всех вещах, которые ему представляются, как и художник, рисует все, что он видит, даже и то, что он видит лишь в своих остроумных мыслях: потому его и называют поэтом, что он из ничего делает нечто, или то, что уже есть, искусно изображает так, как оно могло бы быть... (Der Poet handelt von allen und jeden Sachen, die ihm vorkommen, wie der Mahler alles was er sihet bildetz, ja auch was er nie gesehen als in seinen sinnreichen Gedancken: Deswegen wird er auch ein Poet oder Dichter genennet, dass er nemlich aus dem was nichts ist etwas machet; oder das was bereit ist, wie es seyn könnte, kunstzierlich gestaltet...)» (I Stund. Texte. S. 63). Мы встречаем в этом тексте топос *ut pictura poesis* и аристотелевско-скалигерское учение о модусах подражания (в т. ч. существующему и возможному — Аристотель. «Поэтика». 1451a36, 1460b8; Скалигер. «Поэтика». 1:1). Однако первый топос преобразован внедрением в него мотива *creatio ex nihilo*: поэт рисует отсутствующее, создавая тем самым нечто из ничего. Второй топос также трансформирован: поэт изображает существующее как возможное (простое перечисление преобразовано в отношении материала/результата: поэт не подражает и действительно, и возможно, но изображает действительное как возможное). Характерное уже для ренессансных поэтик понимание поэта как «делателя» нашло выражение в сравнении поэта с горшечником: оба они делают нечто из своего материала — горшечник из глины, поэт из слов (I Stund. Texte. S. 66).

Систематику поэзии Харсдёрфер обосновывает исторически, выводя ее из изначальных функций поэта: «с древности поэты были одновременно знатоками природы (Naturkündiger), наставниками во нравах (Sittenlehrer) и исполнителями на струнных или музыкантами (Saitenspieler oder Musici)». С развитием «свободных искусств» две первые функции разделились и дали начало двум направлениям в поэзии: «из наблюдения за природой и исследо-

вания мироздания возникла высшая хвалебная поэзия (Lobgesang); из изучения человеческой жизни и ее колдовращений возникло [поэтическое] учение о нравах или добродетели (Sitten- oder Tugendlehre)...» (I Stund. Poetik. S. 89). При этом древнейшими стихотворениями Харсдёрфер считает «пастушеские песни» («поскольку пастухи при своих стадах были более праздны, чем другие люди, они могли невозбранно петь о мироздании и земледелии»); но приводит и «мнение некоторых», считающих древнейшими песни виноделов (обосновывая это ссылкой на пророка Иеремию: «Я положу конец вину в точилах; не будут более топтать в них с песнями». — Иер. 48:33) (I Stund. Poetik. S. 90).

В вопросе о содержании (Inhalt) стихотворения Харсдёрфер развивает уже знакомый нам по Тицу топос всеохватности поэзии: содержание поэзии составляют «образы (Sinbilder) всевозможных поступков (Händeln), какие только бывают в человеческой жизни». В связи с этим встает вопрос о знаниях поэта: он не должен «владеть всеми искусствами или науками досконально...», но заимствовать из них лишь то, что нужно для его занятий» (I Stund. Poetik. S. 91).

Харсдёрфер устанавливает равновесие между *delectare* и *prodesse* как целями поэзии: «замысел (Absehen) поэта направлен одновременно на использование (Nutz) и на увеселение (Belustigung)» (I Stund. Poetik. S. 92). То, что под «Nutz» следует понимать именно некую прагматическую установку (использование, достижение цели), а не «пользу» как таковую, следует из дальнейшего текста, в котором Харсдёрфер настойчиво предупреждает поэта от злоупотребления этим «Nutz»: «Использование (Nutz) должно касаться других людей и самого поэта и никогда не быть направлено ни против Бога, ни, вследствие гнева, против ближних». Здесь отчетливо проявляется осознание возможности принести поэзией вред, и Харсдёрфер на простом примере показывает, как это может произойти: «Поэт иногда пишет о целомудренной любви как добродетели и нецеломудренной любви как скотском пороке, однако не с тем, чтобы возбудить кого-либо бесстыдными фантазиями, но с тем, чтобы целомудренную любовь можно было отличить от недостойного вожделения». «Злоупотребление (Missbrauch)» поэзией, таким образом, обусловлено не имманентными качествами самого поэтического текста, но установкой автора, — или, как выражается сам поэтолог, «его следует отнести на счет недостатков человека, а не искусства (der Fehler der Person / nicht d' Kunst zugemessen)». Подробный разговор на данную тему вызван скептическим воззрением Харсдёрфера на человеческую природу, «зло» которой требует аскетической нравственной дисциплины: «Мы, люди, не можем отбросить от себя склонность ко злу, но можем держать ее в узде и властвовать над ней (Wir Menschen können die Neigung zum Bösen nicht von uns werffen; aber selbe wol im Zaum halten und beherrschen)» (I Stund. Poetik. S. 92-93).

Книга Харсдёрфера — типично барочная поэтика, теоретическая апология именно этого стиля, что, в частности, проявляется в утверждении усиления крайностей как ключевого стилистического приема: «...Поэт рассказывает всё яркими и гладкими словами и делает прекрасное прекрасней и ужасное ужасней, чем они есть сами по себе (... der Poet erzehlet alles mit bunten und glatten Worten und machet das Schöne schöner, das Abscheuliche abscheulicher als es an ihm selbst ist...)» (I Stund. Texte. S. 64). Поэт не должен бояться «одолжить черный уголь из самого ада (eine schwarze Kohlen aus der Höllen gleichsam zu entlehnen)», чтобы нарисовать «ужасные смертельные ужасы», и напротив, похитить «перо из крыльев любви», чтобы нарисовать

«покоряющую сердце сладость нежного восторга» (Цит. по: *Markwardt: 1937. S. 75-76*).

В особом внимании, которое Харсдёрфер уделил категории изобретения, также проявилась барочная природа его поэтики; в трактовке этой категории у него нет почти ничего оригинального (риторическое разделение изобретения «от слов» и «от вещей»; сравнение, Gleichniß, как еще один источник изобретения; причем отмечено, что «сравнение [с вещью] нам часто гораздо приятнее, чем сама вещь (ist uns mehrmals das Gleichniß angenehmer als die Sache selbst)»), а также постулирована всеохватность приема сравнения: «нет ничего во всем мире, чего нельзя было бы затронуть посредством сравнения (durch die Gleichniß belangen)» (10 Stund. Texte. S. 78; Poetik. S. 105).

Выделяя как разновидность сравнения прием сопоставления несходного (Gegenhaltung der Ungleichheit) (примером служит четверостишие следующего содержания: «Этот день пройдет, и солнце снова встанет; но не встанут те, что лежат в гробах»), Харсдёрфер обсуждает французский жанр кокалана (соq al asne), находя в нем последовательное обыгрывание такого несходства; он дает даже свой пример кокалана — изображение «безобразной, но гордой девы» («твои уста прекрасны, как жерло печи», «твой нос — как хвост зайца» и т. п.) (10 Stund. Poetik. S. 109-111).

Не предлагая цельной жанрово-родовой системы, Харсдёрфер подробно останавливается на классификации и характеристике драматических жанров (Schauspielen). Он делит их на три вида (Art), в соответствии с тремя основными сословиями (Haubstände): 1) Трагедии (Trauerspiele), «в которых излагаются истории королей, князей и великих властителей (Herren)»; 2) комедии (Freudenspiele), «рисующие обыденную жизнь горожан (Bürgermann)»; 3) «Пастушеские или сельские пьесы (Hirten oder Feldspiele), которые представляют жизнь крестьян (Bauerleben) и называются сатирическими (Satyrisch)» (11 Stund. Poetik. S. 116). Сообразовывая стиль Харсдёрфер предлагает не с жанром, а с предметом изображения и с характером произносящего их персонажа: «И в трагедии, и в комедии высокие предметы должны излагаться высокими словами, а незначительные предметы — простыми и обыденными речами. Старик не должен произносить ребяческие речи, и ребенок — речи разумные. Исключение делается для пастухов, «которым дозволено примешивать в речь подходящие примеры из различных наук» (11 Stund. Poetik. S. 120).

Трагедия вызывает у зрителя изумление и сострадание (Erstaunen und Mitleid) — так трансформируются аристотелевские «страх и жалость» в барочной поэтике Харсдёрфера. Страх, как видим, заменен на изумление, и принципиальность этой замены видна из следующего рассуждения: «Изумление вызывает как бы холодный пот и отличается от страха (Furcht) тем, что последний возникает вследствие сильной опасности, изумление же — вследствие злодеяния (Unthat) и чудовищной свирепости (Grausamkeit), о которых мы слышим и которые видим. Подобное движение души (Gemütsbewegung) происходит, когда нас пугает серьезное и внезапное наказание порока, который мы находим и в своей собственной душе; и мы побуждаемся к состраданию, когда видим невинного, который претерпевает много зла». Харсдёрфер, как видим, весьма рационалистически разделяет изумление и сострадание, связывая их с разными героями трагедии: изумление вызывают отрицательные персонажи, сострадание — положительные. Главный герой трагедии не может совершать проступки и преступления по определению: он «должен

быть примером всевозможных совершенных добродетелей (Exempel aller vollkommenen Tugenden) и печалиться от неверности своих друзей и врагов (von der Untreue seiner Freunde und Feinde betrübet werden); при этом «во всех обстоятельствах он проявляет величие духа (sich großmütig erweise) и мужественно преодолевает беды...» (11 Stund. Poetik. S. 121, 123). Здесь находит выражение типично барочный стоицизм, созвучный, впрочем, средневековому представлению о трагедии как жанре, который учит «терпению бед и презрению к судьбе».

Морализм Харсдёрфера ясно выражен в определениях, которые он дает трагедии: она — школа для королей (die Schul der Könige); «трагедия должна быть как бы неподкупным судьей (ein gerechter Richter); в своем действии она вознаграждает добродетель и наказывает порок (in dem Inhalt die Tugend belohnt und das Laster bestraffet)» (11 Stund. Poetik. S. 121-122).

Говоря о комедии, Харсдёрфер, в соответствии со своей сословной концепцией драматических жанров, трактует ее амплуа («старый скряга, молодой любовник, дерзкая служанка, хитрый слуга» и др.) как «людей, которых мы находим в обычной городской жизни». Короли в комедии также появляются, хотя и редко (12 Stund. Poetik. S. 129).

О «пастушеских пьесах» (т. е., видимо, пасторалях) говорится, что их должно сочинять в рифмованных стихах, «на итальянский манер», и петь в сопровождении теорбы; речь в них должна быть не грубой, как у современных тех крестьян, но как у пастухов тех времен, когда они «были заодно с нимфами и богами»; в качестве предпочтительных тем называются «размышления о творениях Божьих (Betrachtungen der Geschöpfe Gottes), о тщете мирского» и т. п. (12 Stund. Poetik. S. 131-133).

Харсдёрфер не настаивает на четком разграничении своих трех драматических жанров, но, напротив, предполагает существование смешанных жанров (Mittelart), мотивируя это свойствами самой человеческой жизни, в которой много «и печального, и веселого (vielen Betrübniß und Ergötlichkeiten ergeben)»: так, «трагическая история может прерываться веселой интермедией (Schalthatlung) в трагикомедии (Trauer-Freudenspiel)».

Подробный разговор о подражании (в третьей части «Поэтической воронки») выливается фактически в обсуждение проблемы отношения к предшественникам и заимствованию, поскольку Харсдёрфер, сравнивая поэзию с живописью и утверждая роль природы как «лучшей учительницы», тут же настаивает на необходимости изучать созданные предшественниками образцы: если художник должен начинать учебу с копирования картин, то оратор должен «читать хорошо составленные речи или стихотворения других авторов». Здесь перед Харсдёрфером встает вопрос о праве поэта на заимствование, которое он склоняется утвердить. Тот, кто «хочет действовать совсем честно (nun redlich handeln) и не выдавать чужое добро за свое собственное», — тот пусть снабдит свое стихотворение пометой, «какую сделал господин Опиц: “почти с нидерландского, по сонету Ронсара” и т. д.». Харсдёрфер, видимо, слегка иронизирует по поводу этой несколько комичной «честности». Ему ближе тактика, при которой заимствуется «лишь отдельный оборот (ein Art zu reden), а не всё стихотворение, и тогда не всегда нужно сообщать, из кого это заимствовано (entnommen)». «Тот, кто много читал, пусть как бы из многих ручьев создаст единый поэтический поток (einen guten poetischen Einfluß), который можно без труда использовать в своих интересах» (3 Theil. Poetik. S. 138, 141). Предпочтительнее, таким образом, тактика начитанного поэта, poeta eruditus, который так искусно со-

единяет в одном произведении заимствования из различных авторов, что их уже невозможно распознать: так «римские ораторы и поэты делали из греческих одежд новые, так окаймляя их золотом и серебром, что их уже нельзя было узнать» (мотив «подражания множеству образов» восходит по крайней мере к Петрарке: → раздел Теория подражания как воспроизведения классических авторов в экскурсе Подражания). Возвращаясь к своей любимой метафоре поэзии-живописи, Харсдёрфер подытоживает: «любитель немецкой речи» должен поступать «как Зевксис, который свой образ Венеры списал со всех греческих дев, взяв от каждой лишь одну превосходную черту красоты» (3 Theil. Poetik. S. 141-143).

К характерным темам барочной поэтики следует отнести обоснование поэтических возможностей родного языка (нередко в приподнято-патетической манере и с нотами патриотизма). Мысль о том, что немецкой литературе и языку доступно выражение всех идей и образов, которые нашли претворение в античной и новоевропейских литературах, проводится во многих поэтологических текстах. Типичным примером такого текста может послужить «Хвала немецкой поэзии» (1645) Иоганна Кляя. Если римляне «в своей речи могли подражать (nachahmen) голосам животных», то немецкая поэтическая речь ничем не хуже — она способна и на звукопись, и на живопись; в описании ее эффектов Клай не скупится на звукоподражательные глаголы: «Она шумит и бушует, она гремит и трещит, она ревет и свистит, она воркует и ворчит... и умеет мастерски подражать тысяче других голосов природы (...sie sauset und brauset, sie rasselt und prasselt ... sie brüllet und rüllet, sie gurret und murret ... sie girret und kirret ... und tausend anderen Stimmen der Natur weis sie meisterlich nachzuzahmen)» (S. 87). Теоретическая апология ономастопеи как разновидности подражания природе здесь встает на службу патриотической идее: немецкий язык подражает звукам природы лучше других языков. Рифма при этом для Кляя не так уж существенна: она — «наименее важное; главное, чтобы стихотворение было исполнено смысла, духа и огня, и тогда наше [т. е. немецкое — А. М.] поэтическое и стихослагательное искусство будет проникать ум и душу людей мощнее, чем любое другое (sondern es muß das Gedicht voller Kern, Geist und Feuer seyn, daher dann unser Dicht- und Verskunst viel heftiger der Menschen Sinn und Gemüt durchdringet als einig andere)».

У Кляя появляется топос поэзии как средоточия всех прочих искусств (известный уже, в частности, по Колуччо Салутати): поэзия «содержит в себе все прочие искусства и науки (alle andere Künste und Wissenschaften in sich hält)», поэтому поэт должен быть «многознающим, сведущим в языках и всевозможных вещах человеком (ein vielwissender, in den Sprachen durchtriebener und allerdinge erfahmer Mann seyn)» (Markwardt: 1937. S. 97).

Патриотическую линию обоснования возможностей родного языка продолжает Иоганн Людвиг ПРАШ в «Основательном извещении о превосходности и улучшении немецкой поэзии...» («Gründliche Anzeige von Fürtrefflichkeit und Verbesserung Teutscher Poesie...») (1680). Немецкая речь, по Прашу, — несомненная императрица (unzweiffliche Keyserin) среди современных языков. Звук немецких стихов прекрасен: «Стихи с их рифмами катятся и звучат как идущий рысью конь, запряженный в сани, с его нарядным убранством и колокольцами» (die Verse in ihren Reimen dergestalt daher rollen und klingen wie ein trabendes Schlittenpferd in seinem hochzierlichen Aufputz und silbernen Schellengeleut...).

Характерная для поэтики барокко религиозная составляющая акцентирована в поэтике ЗИГМУНДА ФОН

БИРКЕНА «Немецкое поэтическое искусство, или Краткое наставление в немецкой поэзии с духовными примерами...» (1679). Уже в предисловии ясно выражена религиозная, можно даже сказать христологическая устремленность Биркена, далеко выходящая за рамки собственно поэтологической проблематики: Биркен пишет здесь, что его книга «обращена к той благочестивой цели, чтобы это благородное искусство [т. е. поэзия — А. М.] можно было использовать на славу того, из кого оно проистекает», — имеется в виду, разумеется, Христос; представление же о нем как об «источнике» поэзии, возможно, восходит к вышецитированному предисловию Лютера к собственным духовным песням. С этой христологической установкой связан и столь же четко акцентированный морализм: «Тот, кто хочет ободрять своей книгой, должен описывать наказанный порок и вознагражденную добродетель (Wer mit seinem Buch erbauen will, der muß die Laster bestrafft und die Tugend belohnt beschreiben)» (S. 100).

Христианско-морализаторская топика причудливо сочетается с мотивами, заимствованными из античной и гуманистической поэтики и переинтерпретированными в христианском духе. Так, мотив небесного вдохновения дан в христианской интерпретации — «способность к поэзии (die Dicht-Fähigkeit) струится в душу вместе с «огненным потоком небесного Духа (Feuer-Flut des himlischen Geistes)» (очевидна ассоциация с нисхождением Святого Духа на апостолов — Деян. 2:1-4); истинный Парнас — небо, с которого «этот духовный поток нисходит и улаждает (diese Geistes-Flut erquillet und herabschießet)» (Цит. по: Markwardt: 1937. S. 118). На этом фоне курьезным выглядит упоминание о вине как еще одном источнике вдохновения: «Воистину, вино укрепляет души и потому может прийти на помощь поэтам (Es ist ja war, daß der Wein die Geister stärket und daher den Poeten wol zu statten kommet)». Однако, словно спохватившись, Биркен тут же оговаривается: «Из этого, однако, не следует, что нужно выпивать, когда хочешь поэтизировать (es folget aber drum nicht, daß man sich voll saufen müsse, wann man poetisieren will)» (Vorrede).

В вопросе о происхождении поэзии Биркен, возможно, следует за Харсдёрфером: ее изобретатели — пастухи «золотого века», первая поэзия — пастушеская. Пастухи, в которых он описывает dolce far niente счастливого дотопоного поколения изобретателей поэзии, по характеру сами приближаются к идиллии: здесь фигурирует и «любовная игра ветров с листвою лесов», «журчание вод», мычание стад, пение птиц — все эти звуки природы «побуждали» пастухов к «подражанию и пению (sie zur Nachfolge und zum Singen gereizet)». Первым певцом стал библейский Иувал — «отец всех играющих на гусле и свирели» (Быт. 4:21): это предположение высказывал столетием ранее Кириах Шпангенберг. Пение Иувала, его учеников и друзей-пастухов побудило их сестер исполнить первый танец — хоровод: «Когда же музыканты полей и танцовщицы влюбились друг в друга, это побудило их сочинить любовные жалобы и петь их под сопровождение струнной игры. Так случилось, что любовь послужила первым поводом к изобретению поэзии (die Liebe zu Erfindung der Poesie den ersten Anlaß geben)». По справедливому замечанию З. фон Лемпикко, в этих «наивных» мифологизирующих реконструкциях происхождения поэзии уже присутствуют «предпосылки представления о первоначальном всеискусстве, соединяющем поэзию, музыку и танец» (Lempicki: 1920. S. 144).

Вместе с тем пастушеская поэзия для Биркена — нечто гораздо большее, чем просто пастораль. Она представляет собой старейший и благороднейший (älteste und edelste) вид поэзии; в ней с наибольшей чистотой и непо-

средственностью выражается религиозная основа всего поэтического искусства: ведь она «славит Небо, которое селянин имеет возможность постоянно созерцать (den Himmel ehret, den ein Feldmann stets von augen ... zu betrachten anlaß hat)» (S. 98).

Рядом с вариацией на тему топоса *ut pictura poesis* (поэт «должен как художник карандашом разума рисовать словами-красками все вещи, в соответствии с их сущностью и внешним обликом» — «als ein Mahler durch den Pinsel des Verstandes mit Wort-Farben ausbilden können alle Dinge nach ihrem Wesen und Gestalt») у Биркена появляется музыкальная метафора: друг сочинителя духовных песен Георга Ноймарка, Биркен усматривает в поэзии род музыки, перефразируя слова Симонида Кеосского о поэзии как говорящей живописи и живописи как немой поэзии следующим образом: «Поэзия — это немая музыка, и музыка — немая поэзия (Die Poeterey ist eine stumme Musik, und die Musik ist eine stumme Poeterey)». (Б. Марквардт считает, что в текст вкралась ошибка наборщика и в первом случае вместо «stumme» следует читать «redende» — «говорящая» — *Markwardt: 1937. S. 127*).

Биркен пытается упорядочить и систематизировать терминологию, касающуюся видов поэзии, жанрово-родовой системы. Стремясь выработать термины, четко различающиеся стихотворную и прозаическую речь, он (в 8-й главе) противопоставляет латинские термины *satpen* и *poëma*: *satpen* в его понимании обозначает собственно стихи, а *poëma* — и стихотворное, и прозаическое произведение. «*Satpen*» он предлагает называть по-немецки словом «*Redgebände*», а слово «*Gedichte*» закрепить за «*poëma*», так как произведения этого рода «пишутся и связанной стихами, и несвязанной (т. е. в нашем понимании прозаической) речью (es sei gleich in gebunden- oder ungebunden Rede geschrieben)». (S. 92). Нетрудно заметить, что в итоге мы имеем смутное противопоставление стихотворства и словесного творчества в широком смысле, а проза по-прежнему остается без точного обозначения.

Подход Биркена к малым поэтическим формам отмечен формализмом, который, впрочем, проявился уже у И. Тица: он различает как особые формы (жанры?) двух-, 3-, 4-, 5-, 6-, 7-, 8-, 9- (и так далее, до 14) стихий, приводя на них примеры и рассуждая об особенностях каждой из этих форм. Лишь одностишие для него — еще не *satpen*. Кроме того, он различает равнострочные (*gleichzeitig*) стихотворения — т. е. имеющие одинаковые по числу стоп строки; и неполнострочные (*mängzeilig*), которые «состоят из коротких и длинных стихов (die in kurzen und langen Versen bestehen)» (S. 97).

В области больших поэтических жанров Биркен различает «произведения» (так можно перевести термин *Gedicht*, в понимании Биркена охватывающий и поэзию и прозу) «пастушеские», «героические», «исторические», а также драматические жанры.

Определение пастушеских произведений свидетельствует о широте их понимания, выходящего за рамки пасторально-идиллической топики (здесь осязимо, порой вплоть до дословной близости, влияние мыслей Харсдёрфера о тематике «пастушеских пьес»). В «полевых или пастушеских произведениях (Feld- oder Hirtengedichte) говорят обо всех вещах, высоких и низких персонах, о произошедших или будущих событиях: ибо нередко великие люди и герои говорили сами или воспевались под пастушескими именами. В этих произведениях нужно говорить хотя и не низко и обыденно, но на пастушеский лад, и приводить примеры, противопоставления и сравнения касательно земледельческих дел, лесов и полей, лугов и источников, рек и ручьев... В них можно также говорить о

солнце, луне и звездах, об облаках и других природных явлениях, также о городах и крепостях, о нравах и добродетелях, о мирской суете, о смерти, о дьявольских сатирах и их обмане (...) Из этого легко заключить, сколь богатой материей обладает ученый пастух, чтобы выразить в пении свою благодарность Всевышнему, от которого он прежде всего и должен ожидать благословения своему полю (Man redet in dieser Gedicht-art von allen Sachen, Hohen und Niedren Personen, auch von geschehenen und künftigen Dingen: da oft große Leute und Helden unter Hirten-Namen entweder selber reden oder besungen werden. Es muß aber darinn, wiewol nicht niedrig und alltagisch, jedoch auf Schäferische Art geredet, auch die Beispiele, Gegenspiele und Vergleichen von FeldSachen, von Wäldern und Feldern, von Wiesen und Wassern, von Strömen und Bächen ... genommen werden. Doch darf man auch von Sonne, Mond und Sternen, von Wolken und von allen andern natürlichen Dingen, auch von Städten und Vestungen, von Sitten und Tugenden, von der WeltEitelkeit, vom Sterben, von Höllischen Satyren und deren Betrug reden. ... Es ist hieraus leichtlich zu erachten, was reiche Materie ein gelehrter Schäfer habe, dem Allerhöchsten, von dem er insonderheit allen Segen seines Feldes erwarten muß, seinen Dank zu zusingen...)).

Как видим, предмет «пастушеских произведений» расширен почти до всеобщности (в ней «говорят обо всех вещах»), а специфика ее связывается с манерой изложения («на пастушеский лад»). Среди разновидностей идиллии Биркен выделяет и такую, где основное изложение идет в прозе, но к ней примешиваются поэтические вставки (wann man in ungebundener Rede schreibt und GebändReden untentmänget...); в качестве ее примера приводится «Герциния» Опица (S. 98-99).

К пастушеским стихотворениям Биркен присоединяет сатиру — возможно, вслед за ХАРСДЁРФЕРОМ, который утверждал, что «пастушеские пьесы в древности назывались сатирами (*Satyra*)» (*Поэтическая воронка. 12 Stund. Poetik. S. 131*). Биркен дает и подробное объяснение генезиса сатиры, мотивирующее связь этого жанра с идиллией: «К пастушеским стихотворениям принадлежат также сатиры или наказующие стихотворения (*Satyrae* oder *StraffGedichte*), которые ведут свое начало от пастухов: ибо пастухи еще в самые первые времена поэзии, когда они приходили в города и видели это непривычной им жизни, посредством подобных стихотворений изобличали горожан (mit dergleichen Gedichten die Bürger auszumachen pflegen). Без сомнения, эти стихотворения получили название сатир потому, что горожане, которых порицание уязвляло, в свою очередь обзвали пастухов сатирами. Сатиры же были лесными духами, с рогами на голове, волосатым телом и козлиными ногами, — настоящие лесные дьяволы... (*WaldGeister mit behornten Köpfen, haarichten Leibern und BockFüßen, ohne zweifel WaldTeufel...*)» (S. 101).

Второй жанр — героическое произведение (*HeldenGedichte*, oder *Carmina Heroica*); в нем «с услаждением (mit *Belusten*)» описываются великие дела (*Grothaten*) героя (*Held*), как в стихах, так и в смешанном роде (S. 99-100).

Под историческим произведением Биркен имеет в виду новейшие романы, предлагая тем самым едва ли не первое в немецкой поэтике осмысление этого жанра: «К другому роду таких произведений, которые смешивают прозаическую речь со стихотворной, принадлежат новые исторические произведения, в целом называемые романами или романами (In die andere Gattung solcher Gedichte, die die Rede mit Gebänden mängen, gehörm die neuen *GeschichtGedichte*, welche ingemein *Romanzi* oder *Romains* genennt werden)». Примером жанра служит, в частности, «Аргенида» Дж. Баркляя. Характерно, что Биркен воспри-

нимает роман не как прозаический, но как смешанный жанр; кроме того, он кажется ему близким идиллии: «пастушеские стихотворения родственны этим сочинениям», «те и другие обычно соединяются друг с другом» — в романах среди действующих лиц часто находятся пастухи (S. 99-100). Б. Марквардт в таком осмыслении романа видит влияние итальянских теоретиков (Дж. Джиральди Чинцио, Дж. Пинья) (*Markwardt: 1937. S. 122*).

Биркен различает два рода романов: *GeschichtGedichte*, которые разрабатывают уже существующий исторический материал, и *GedichtGeschicht* — когда поэт «должен изобрести героя и его деяния (*muß einen Helden und Heldenthat erdichten*)» (S. 100).

Разновидности драмы у Биркена, как и у Харсдёрфера, обусловлены сословно, — однако Биркен еще и объясняет последовательность их возникновения. В деревенской среде, «на природе» сначала возникли пастушеские игры (*Hirtenspiele*); в городе возникли комедии (*Komödie*), в которых сначала говорилось об «обычных людях домашнего круга (*gemeine Personen des Hausstandes*)». Однако когда комедия проникла в королевские и прочие дворы, в ней стали действовать «высокие» герои. Далее христианин-Биркен вносит любопытный корректив в традиционную аристотелевскую трактовку жанра трагедии: определение ее цели как очищения посредством сострадания и страха его нисколько не удовлетворяет — только слепые язычники (*blinde Heiden*) могли им довольствоваться. Трагедия должна вознаграждать добродетель и наказывать пороки; старые трагедии плохо кончались именно потому, что ее героями были язычники, которые по определению должны кончить плохо. Но если пьесы о тиранах-язычниках должны иметь трагический финал, то новые пьесы о христианских благочестивых государях (*frommen Regenten*) должны завершаться хорошо. В силу этого они уже не могут называться трагедиями, и Биркен предлагает называть их трагикомедиями (*Tragico-Comoedie*) — т. е. трагедиями с хорошим концом. Впрочем, комедию и трагедию в собственном смысле он также предлагает переименовать: «Поскольку в комедиях речь идет о добродетелях, а в трагедиях о героях и их подвигах, то было бы лучше первые называть добродетельными пьесами (*Tugendspiele*), а вторые — героическими пьесами (*Heldenspiele*)».

К барочной традиции принадлежит и трактат Балтазара КИНДЕРМАНА «*Немецкий поэт*» (1664), уделяющий особое внимание теории поэтического творчества. Понятие изобретения/нахождения, столь важное для поэтики барокко, Киндерманн вводит в само определение поэзии, которую рассматривает как «способность находить подходящий образ для всех вещей... (*aller Sachen schickliche Gestalt zu erfinden...*)» (S. 85). Изобретение/нахождение в свою очередь связывается с другой барочной категорией — остроумием в определении, почти совпадающем с тем, что дает Опиц: «Нахождение предмета — не что иное, как остроумное постижение любых вещей, какие мы только можем представить (*Ist ... die Erfindung der Dinge nichts anders als eine sinnreiche Fassung alles Sachen, die wie uns einbilden können*)» (S. 87).

Объясняя слово «сочинять» (*dichten*), Киндерманн связывает его с «*dicht*» — «плотный» и ссылается на Харсдёрфера, «который это слово понимает метафорически, как бы говоря, что в стихотворении всё должно быть слажено друг с другом прочно и плотно и связано рифмами, словно ремнями (*in dem Gedicht alles fest und dicht ineinander gefüget und durñ die Reimen gleichsam mit Riemen verbunden sein sol*)» (S. 86). Древнее представление о словесном произведении как хорошо слаженном, скрепленном целом в немецкой традиции за много столетий до Киндерманна монах Отфрид

передал метафорой изделия из слоновой кости; Киндерманн для воссоздания того же представления прибегает к другой метафоре, основанной на сближении слов рифма — ремень (*Reimen* — *Riemen*).

В то же время Киндерманн полемизирует с тезисом Харсдёрфера о поэте как творце из ничего: «Сочинять — не значит делать нечто из ничего, что подобает одному Богу, но из ничтожных или безобразных вещей вырабатывать нечто прекрасное, значительное, исполненное духа и похвальное (*aus einem geringen oder ungestalten Dinge etwas herrlich ansehnlich geist- und lobreich ausarbeiten*)» (S. 86). В этом пассаже особенно любопытно признание возможности создавать прекрасное из безобразного.

При этом ренессансный топос поэта-делателя полностью разделяется Киндерманном: поэт делает нечто значительное из ничтожного материала, как гончар творит прекрасную вазу из глины. Он с одобрением цитирует Харсдёрфера, сравнившего поэта с горшечником:

Gleich wie des Töpfplers Hand nimt einen Klumpen Erden
Gestalt und bildet ihn zu einem Ehrgefäß:

SO muss auch das Gedicht wol ausgedrehet werden
Durch der Poeten Sinn der wahren Kunst gemäß.

(Подобно тому как рука гончара придает горсти земли образ и оформляет его в прекрасный сосуд — так и стихотворение должно быть обработано на гончарном станке разумением поэта и в соответствии с истинным искусством) (S. 86).

Вышеупомянутый друг Биркена, поэт ГЕОРГ НОЙМАРК в «Поэтических таблицах, или Основополагающем наставлении в немецком поэтическом искусстве...» («*Poetische Tafeln oder Gründliche Anweisung zur Teutschen Verskunst*») (1667) предлагает оригинальную систематику поэтических произведений исключительно по содержательному критерию: он разделяет всю литературную продукцию на печальные истории (*Trauer-Händel*) — сюда относятся трагедии, но также и все другие тексты грустного характера); радостные истории (*Freuden-Händel*) — комедии, но также и стихотворные поздравления, восславления; средние истории (*Mittel-Händel*) — трагикомедии и тому подобное; наконец, хвалебные и порицающие истории (*Lob- und Laster-Händel*) — сатиры. Высказываясь на тему подражания, он проявляет типично барочное отношение к природе: «Искусство доводит до совершенства то, что природа только начала (*Die Kunst machet vollkommen, was die Natur angefangen*)». «Фабулу», басню (*Fabel*), он определяет как род поэзии, в которой «измышленным, но правдоподобным образом нечто представляется так, как будто бы оно совершилось на самом деле (*auf ertichtete, doch scheinbare Weise etwas fürgebracht wird, als wenn es wahr wäre*)», предвосхищая тем самым теорию Готшета о повествовании в модусе «как бы» (*Als-Ob Theorie*) (*Markwardt: 1937. S. 156-158*).

Трактат ДАНИЭЛЯ ГЕОРГА МОРХОФА «*Учение о немецком языке и поэзии...*» (1682) в первую очередь обращает на себя внимание чрезвычайно подробным обсуждением вопроса о соотношении поэтического слова и музыки (в разделе о жанре оды), показывающим, что в немецкой барочной поэтологии представление о сущностной связи поэзии и музыки, проявившееся уже у З. Биркена в уподоблении поэзии «немой музыке», все в большей степени заявляло о своих правах, утверждаясь рядом с традиционной для барокко метафорой поэзии как говорящей живописи.

Союз музыки и слова представляется Морхофу в высшей степени желательным: «Ничто не имеет большей власти над человеческим духом, чем связь прекрасной хорошо сочиненной песни с музыкой, ибо музыка словно бы

придает стихам жизнь и тем самым бодрит души и побуждает их к всевозможным движениям (denn die Music giebt den Versen gleichsam ein Leben, dadurch die Gemüther auffgemuntert und zu allerhand Bewegungen gereizet werden...»). Идеальный союз музыки и слова Морхоф находит в античной поэзии: «Старые метры имели свою музыку в себе и могли двигать души силой стоп (durch die Kraft der pedum ... die Gemüther bewegen), будучи распеваемы определенными способами; нынешние же [стихи] могут двигать души лишь силой слов (durch die Kraft der Wörter). Старые музыканты помещали над каждым слогом свои ноты, из которых можно было узнать, какой тон нужно было в этом месте петь или играть...». Этот идеальный союз в нынешней поэзии разрушен — причем основную проблему Морхоф видит в повторении одной и той же мелодии с новым текстом. Полагая, что оды «наиболее удобны для музыки благодаря их разделению на определенные части или строфы», поэтолог тут же замечает: «Когда первая строфа оды кладется на музыку, то последующие строфы должны принять ту же мелодию, подходит она или нет; в итоге порой смысл стиха разрушается, музыка не соответствует словам (bissweilen die sensus versuum zerriessen werden, die Music auff die Worte sich nicht reimet)». Лучший выход из этого положения Морхоф видит в том, чтобы писать стихи на уже готовую мелодию (XV Cap. Texte. S. 109-110).

В рассуждении Морхофа представляют интерес два момента. Во-первых, он пытается осмыслить проблему союза музыки и слова исторически: идеальный союз двух искусств существовал в античности, но впоследствии был разрушен. Этой схемой Морхоф предвосхищает многочисленные исторические экскурсы XVIII в., сходным образом оплакивающие утраченное первоначальное состояние «единства искусств». Во-вторых, проблема переносится с чисто версификационного (несовпадение сильных долей в музыке и ударений в стихотворном тексте) на смысловой уровень: несовпадение характера музыки и смысла текста понимается Морхофом как ситуация, чреватая «разрушением» смысла стиха. Так впервые, возможно, в европейской поэтике отчетливо формулирует мысль о том, что музыка представляет опасность для слова, что она способна разрушить словесное произведение (см. об этом: *Махов: 2005*. С. 182-199).

Чтобы избежать этой опасности, Морхоф предлагает «использовать в песнях, предназначенных для пения, особо отобранные слова (außerlesene Wörter), но не высокие и метафорические обороты речи (aber keine gar hohe und Metaphorische Redensarten). Ибо когда слова, положенные на музыку, становятся непонятными, то и музыка не обладает силой для движения душ (Denn wenn die Wörter nicht verständlich sind, dass man zugleich mit dem Thon den vollkommenen Verstand der Wörter haben kann, so hat solches keine Krafft in Bewegung der Gemüther). В ином же случае ода, когда она не поется, годна к самому высокому 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 придти на помощь неясной музыке (Aber itzo muss die Deutlichkeit des Carminis, der undeutlichen Musik zu Hülffe kommen)» (Texte. S. 111).

Поэзия — более «ясное» искусство, чем «неясная» музыка. Чтобы «придти 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.

Большое внимание Морхоф уделяет жанру оды (тем самым, наряду с К. Штилером, о котором речь пойдет ниже, постепенно подготавливая апологию этого жанра у Гер-

дера). Тематически ода универсальна: «оде подходят все предметы — духовные, нравственные, любовные, военные и прочие... (Es können alle Sachen sich zu den Oden schicken, Geistliche, Sittliche, Liebreizende, Kriegerische und dergleichen)». Духовные оды (Geistlichen Oden) — те, «которые имеют моральный аргумент (welche ein argumentum morale haben)». «Хвалебные стихотворения о героях и их деяниях также могут быть облечены в форму оды (Lobgedichte auff die Helden und ihre Thaten können auch in Oden vorgestellt werden...)». «В любовных делах ода превосходна тогда, когда нужно выразить чувства (In Liebessachen ist dieselbe [Ода] ungleich, nach dem die affectus sollen außgedrückt werden)». Эта фраза чрезвычайно интересна тем, что в ней появляется глагол выражать (ausdrücken) в соединении со словом affectus: Морхоф говорит не о «движении» чувств (в смысле риторического *movere*) или об их «возбуждении» — но именно об их «выражении», уже почти как теоретики XVIII века. «Жалобные или вожделевые оды порой могут иметь смысловые обрывы, глубокомысленные остроты... Когда же шутят, то и стиль должен быть соответствующий, и остроты берутся из таких источников, которые вызывают скорее смех, чем изумление (Klagende oder verlangende Oden können bißweilen abruptos sensus, tieffsinnige acumina haben... Schertzet man aber, so muß ein gleicher stylus sein und sind die acumina von solchen fontibus genommen, die mehr ein lachen, als verwundern erwecken)» (Texte. S. 114).

Сочинение оды требует особого природного побуждения (Trieb der Natur), которое «поэты называют *enthousiasmos*»: именно оно «придает найденным идеям (Erfindungen) жизнь». Энтузиазм оказывается главной предпосылкой нахождения поэтических идей: он — «нечто такое, что исходит от особой природной удачливости (von einer sonderlichen Glückseligkeit kommt), а искусство и размышление порой ему лишь препятствуют». «Идеи (Einfälle), которые рождаются из этого побуждения первыми, оказываются наилучшими... Поэтому я обычно, при сочинении стихотворения (Carminis), сразу же записываю на бумагу всё, что приходит мне в голову по поводу данного предмета (alles was mir über einer Sachen einfällt), — без всякого порядка (Ordnung), без связи (Connexion), половину ли, цельный ли стих, лишь бы не забыть первые мысли» (Poetik. S. 165).

Так, в ходе обсуждения оды, Морхоф фактически излагает теорию нахождения идеи как иррационального процесса, в которой природа возвышена над искусством: «можно легко испортить нахождение, если слишком долго над ним размышлять, а чрезмерное искусство затемняет естественность предмета». Следуют рассказы о поэтах (Ронсар, Торквато Тассо), которые попытками переработки лишь портили свои шедевры (Poetik. S. 166-167). Вместе с тем, эта теория ограничена одной лишь стадией нахождения и не распространяется на весь творческий процесс, — тут Морхоф рассуждает уже как настоящий рационалист: «большая ошибка, когда [поэты] мыслям и фантазии позволяют идти дальше, нежели это необходимо (großer Mißbrauch, daß man die Gedanken und die Phantasie weiter lauffen läßt, als die Gebühr erfordert)». При всем своем доверии к «природе» на этапе нахождения идеи, он повторяет общее место о необходимости учености: «Если поэт не обладает основательной ученостью, то он никогда не сможет произвести ничего хорошего и совершенного (wird nie was gutes und vollkommenes von seinen Händen kommen)». Он допускает, однако, что у «простых неученых людей пробуждается поэтический дух, который возвышается над их рассудком и приносит нечто необычное (gemeinen ungelehrten Leuten ein Tichter-Geist sich erreget,

sich über deren Verstand erhebet und was ungemeines bey sich führet...)), и готов даже допустить, что нечто подобное, в порядке исключения, случается и с женщинами.

Говоря о метрике оды и отмечая, что она может быть весьма многообразной, Морхоф устанавливает для метров жанровые предпочтения: «трохеический метр — наилучший, когда надо представить желание (Verlangen) в нравственных и любовных темах; ямбический — в шуточных и бранных стихах; анapest и дактиль — когда хотят представить что-либо веселое (lustige)» (Poetik. S. 165).

Отличие поэтического языка от обыденной речи Морхоф передает фразой: «...О поэтах говорят, что они обладают другой речью и говорят больше нежели по-человечески (...man von den Poeten saget, daß sie eine andre Sprache haben und mehr als Menschlich reden)», что является развитием цинероновской мысли о том, что «поэты говорят будто на каком-то другом языке» («Об ораторе». II:14:58), с привнесением, однако идеи о некоем сверхчеловеческом характере этого языка. Морхоф вмещивается и в дискуссии о красоте немецкого языка: по его мнению, немецкие слова «там, где они звучат жестче, лучше подражают природе (wo sie härter sein, der Natur mehr nachahmen)»: Так «жесткость» немецкого языка находит оправдание при помощи идеи подражания. Как и большинство немецких теоретиков его времени, Морхоф предпочитает рифму белому стиху: «По моему мнению, если кто-то ставит нерифмованный стих выше рифмованного, то это все равно как если бы деревянной гармонике отдавали предпочтение перед хорошо настроенной скрипкой (wann einer die ungerimte Verse höher als die andern [gereimten] halten wollte, were es eben, als wann einer einer Strohfidel vor einer wollgestimten Geige den Vorzug gebe)».

В жанровой системе Морхоф главное место оставляет героическим стихотворениям (Helden-Gedichten) — как самым благородным (vornehmste). Романы (Romainen) принадлежат к этому же жанру, но отличаются прозаической речью (in ungebundene Rede). В рассуждении о драматических жанрах любопытно замечание о маскарадах, где «персоны представлены как своего рода живые эмблемы (viva emblemata)» (Poetik. S. 172).

Едва ли не единственная стихотворная немецкая поэтика эпохи барокко — не опубликованное при жизни автора, КАСПАРА ФОН ШТИЛера «Поэтическое искусство Позднего» (1685; в странном названии «Dichtkunst des Späten» слово der Späte — своеобразное поэтическое имя, взятое себе автором и несущее намек на то, что «поздний» поэт превзойдет «ранних»: см. словарь немецкого языка братьев Гримм, на слово Spät, значение 3, g). Барочная установка на свободу изобретения, оригинальность выражена у него отчетливее, чем у Морхофа, — например, в следующей строке: «Я должен писать то, что пожелает смелое перо (...ich muß ja schreiben, Was die kühne Feder will)». Топос поэта nascitur выражается в утверждении, что поэту должно «посчастливилось родиться под хорошей звездой (in einem guten Stern beglückt gebohren seyn)». Однако в полной мере барочный характер поэтики Штилера раскрывается в следующем пассаже: Поэт «отбирает из тысячи слов лишь те, что звучат торжественно, выбирает необычные выражения, которые значительны, неожиданны, захватывающие, странны и выходят за рамки разума («(klaubt unter tausent Worten / nur aus, was prächtigt tönt, erwehlet fremde Sorten / die wichtig, unerwart, hinraffend, selzam sind / und über Denken gehn)».

Рифма возводится Штилером в обязательный атрибут немецкой поэзии: «Кто похитит рифму у немцев — тот похитит у них поэзию и сделает ее бездвижной и немой (Wer Teutschen raubt den Reim, raubt ihre Poesie /

und macht sie lahm und stumm)». Наряду с топосом ut pictura poesis (так, Штилер хочет, чтобы в комедии был передан «мир свежими красками, как живая картина» — «Thun der Welt / mit frischem Farbenstrich' als ein belebt Gemähl»; впрочем, представление о комедии как живой картине становится в поэтике немецкого барокко общим местом) у Штилера проявляется и акустическая чувствительность: «Исчезните, правила! Судья — слух (Ihr Regeln fahret hin! Der Richter ist das Ohr)».

В системе жанров Штилер особое место уделяет оде: «Из оды узнается, кто является настоящим поэтом, — ведь все жанры поэзии имеют основу, на которой они зиждятся, предмет же оды известен лишь поэтам, в ней они изливают себя...» (Durch Oden wird bewährt, ob wer ein Dichter sey — / Sonst alle Dichter-art hat ihres Fundes Grund, / Der Oden Stoff allein ist nur Poeten kund / da lassen sie sich aus...).

Иначе говоря: все жанры имеют свои темы, свой материал; материал же оды — сам поэт. Б. Марквардт видит в этом пассаже предвосхищение гердеровского представления о лирике переживания (Erlebnisichtung), тем более что и Гердер отводит оде особо важное место в своей поэтологической системе. И все же Штилер еще не пользуется глаголом ausdrücken — хотя, по-видимому, употребляет глагол aussagen почти в смысле «самовыражаться».

Отношение к идее порядка у Штилера барочному двойственно: с одной стороны, надо всё правильно расположить (ordnen recht), но с другой, — «Я никого не привязываю ученически к порядку и ценю благородную свободу (...zur Ordnung ich niemand zuf schulisch bind' und edle Freyheit schätz)». В качестве иллюстрации этой мысли Штилер приводит аллегорию прекрасного ребенка, чьи золотые волосы развеваются по ветру и который принимает свободные, непринужденные позы, — в противовес «позитуре» (Positur) застывшего тела.

При всем своем пристрастии к оде (т. е. почти что к лирике) Штилер все-таки признает высшим родом драму, выделяя Trauer-, Freud-, Mischspiele (смешанная пьеса — трагикомедия). Он выделяет еще героическую пьесу (Heldenspiel) — комедию, в которой действуют персонажи из высших сословий. Штилер принимает, хотя и с оговорками, правило трех единств: чувствуется, что его барочному темпераменту они не симпатичны (Цитаты по: Markwardt:1937. S. 217-224).

В поэтике АЛЬБРЕХТА КРИСТИАНА РОТА «Полная немецкая поэзия в трех частях» (1688) чувствуются предклассицистические моменты, что проявляется уже в подчеркнутой ориентации на Аристотеля. В определении поэзии Рот акцентирует понятие подражания, которое едва ли можно считать центральным для поэтики барокко: «Поэзия, собственно, — не что иное, как подражание в приятной речи человеческим действиям, в той мере в какой они рассмотрены как всеобщие, посредством которого дурные аффекты или душевные движения могут быть очищены (Es ist nemlich die Poesi nichts anders als eine Nachahmung Menschlicher Verrichtung, soferne dieselben ins gemein betrachtet werden, in einer angenehme Rede vorgestellt, damit böse Affecten oder Gemüths-Regungen durch dieselben möchten gereinigt werden)» (Texte. S. 126). Пункт о «всеобщем» (gemein) Рот объясняет в духе Аристотеля, переложенного на новый философский язык: поэт описывает событие не так, как оно произошло, а так, «как оно могло произойти, т. е. в аспекте всеобщего, а не частного» (Texte. S. 127).

Помимо понятия «всеобщего» Рот использует и понятие целостности как эстетического критерия. Оно служит ему при различении стихов (Verse) и стихотворения (Gedichte): «Стихи и стихотворение отличаются друг от

друга в том, что первое может заключаться и в отдельных строках; второе же с необходимостью требует целостного остроумного изобретения (*ganzten sinnreichen Erfindung*). Тот, кто пишет Verse, — еще не поэт (*Texte. S. 128*). Иначе говоря, словесное произведение может состояться лишь тогда, когда имеется целостный замысел («изобретение»): так в немецкой поэтике появляется мотив целостности, который столь важную роль сыграет в поэтике XVIII века.

Рот выделяет традиционные для поэтики его времени три рода: повествовательный, драматический и смешанный; в определениях трагедии и комедии он следует за Аристотелем, отмечая при этом, что современная трактовка этих жанров не должна в полной мере следовать античным предписаниям: так, новая немецкая комедия «свободней (freyer) в своей материи», ибо она берет в качестве основы не только смешные события и поступки, но и «важные, благочестивые (*Gottesfürchtige*), похвальные» (*Poetik. S. 180*). В характеристике трагедии Рот отказывается видеть в ней «наказанный порок» (к чему тяготел, как мы уже видели, барочный морализм) и восстанавливает аристотелевское понимание жанра (трагедия изображает не порок, но ошибку). В итоге страх и сострадание (*Schröken und Mitleiden*) у Рота уже не разводятся по соответственно отрицательным и положительным персонажам: страх вызывается «несчастьем», которое может вызвать «боль или смерть», сострадание — «видом невинного, попавшего в несчастье, о котором мы знаем, что оно может случиться и с нами или с нашими близкими» (*Poetik. S. 202-203*). Трактовка же аристотелевского катарсиса дается вполне в духе барочного представления о трагедии как школе стоического противостояния несчастьям. Катарсис — это «очищение аффектов, т. к. он умеряет (*mässiget*) их, дабы те, кому выпадет в действительности столкнуться с несчастьями, которые они до этого видели лишь в вымышленном изображении, не выказали себя слишком испуганными и несчастными (*zu sehr erschrocken noch sich gar zu jammerlich bezeugen*), но при этом и не лишились совсем этих аффектов, а учились бы чувствительности (*Empfindlichkeit*) в отношении таких несчастных людей» (*Poetik. S. 203*).

Обсуждая вопрос, надо ли на сцене изображать ужасное (*res formidabiles*), Рот отмечает, что подобные вещи порой имеют место на современной сцене (например, отрубание головы), однако советует поэтам проявлять умеренность: не представлять саму казнь, но просто вынести на сцену мертвое тело (*Poetik. S. 203*).

Эпический род (тракуемый как смешанный, ибо в нем и поэт повествует, и персонажи говорят собственные речи) подразделяется Ротом на героические произведения (*Helden-Gedichte*) и любовные произведения (*Liebes-Gedichte*); последние представляют собой, собственно, романы. Рот тем самым вводит жанр романа в классификацию жанров посредством противопоставления романа героическому эпосу. Аналогичный опыт мы уже видели у Биркена («героические — исторические произведения», т. е. героический эпос — роман), однако найденное Ротом слово «любовный» применительно к роману представляется гораздо более удачным, чем биркеновское «исторический» (поскольку у Биркена остается не слишком понятным, почему роман — «исторический» жанр и почему он в таковом качестве противопоставляется героическому). Найденная же Ротом оппозиция героический—любовный вполне убедительна. Роман в целом трактован Ротом по модели «героических произведений», что вполне понятно: осмыслить новый жанр можно было лишь подведя его под аналогию с чем-то хорошо знакомым и понятным, каковым и был героический эпос. Цель романа и героического произведения одна и та же — «пробуждение любви к

истинной добродетели (*die Erweckung der Liebe zur wahren Tugend*)), и потому они должны «иметь счастливый конец (*einen glücklichen Ausgang*)» (*Poetik. S. 220*). При этом романы «отличаются от прежних героических произведений ... лишь в содержании или материи и в стиле (*...sind nun in keinem Dinge von vorhergehenden Helden-Gedichten unterschieden, als alleine in dem Inhalt oder der Materie und denn in dem Stylo*)». Материя романа — не «деяния героя», но любовная история (*Liebes-Geschichte*). При этом не обязательно, чтобы герои романа были благородны и знамениты: «ибо и персоны из средних сословий, достойные уважения, даже и совсем не известные и вымышленные, могут предоставить свои любовные истории в качестве материи для этих произведений (*Denn auch mittelmäßige doch erbare Personen; auch gar unbekannte und erdichtete ihre Liebes-Geschichte zu einer Materie dieser Gedichte herleihen können*)» (*Texte. S. 140*).

Различие в стиле между романами и героическим эпосом состоит, по Роту, во-первых, в том, что первые должны преимущественно писать прозой (впрочем, он не исключает возможности и поэтических романов); а вторых, в предпочтении среднего стиля высокому: «Речи в целом не требуют высоты героических произведений, однако будет совсем не плохо, если они не станут и совсем низкими. Лучше всего — средний путь (*Die Reden insgemein betrachtet bedürfften eben nicht solcher Hoheit, wie die Helden-Gedichte, iedoch ists nicht übel gethan, wenn sie nicht gar zu niedrig eingerichtet werden. Das beste ist die Mittelstrasse*)» (*Texte. S. 141*). «Поэт» должен в романе говорить мало, уступая место персонажам, каждый из которых говорит «сообразно своему сословию».

Признаваясь, что и сам «в свои юные годы» однажды прочитал роман «не без возбуждения священного благочестия (*heiliger Andacht*), а местами и не без слез», Рот обращается к сочинителям романов с просьбой «не делать свой текст слишком обширным (*weitläufig*), дабы он не отнимал слишком много времени у учащейся молодежи» (*Poetik. S. 222*). Роман, таким образом, понимается Ротом как типично юношеское чтение.

Разработка теории отдельных жанров велась не только в трактатах универсального поэтологического содержания, но и в текстах более частного характера. Так, КАСПАР ЦИГЛЕР посвящает отдельную работу теории мадригала: «*О мадригалах, прекрасном и наиболее удобном для музыки жанре стихотворения*» (1653). Он сближает мадригал с эпиграммой: «По моему мнению, главное украшение эпиграммы, как и мадригала, состоит в том, что они содержат немного слов и обширные смыслы, вследствие чего они посредством особенного и изысканного остроумия побуждают души к дальнейшему размышлению и нередко впечатывают в них изящное моральное суждение или изящное изречение. Все особенности, которыми обладает эпиграмма, разделяет с ней мадригал (*eines Epigrammatis, und also auch eines Madrigals größte Zierde, daß sie wenig Worte und weitläufige Meynungen mit sich führen, dadurch sie mit einer sonderbaren und artigen Spitzfindigkeit in den Gemüthern ein ferneres Nachsinnen verursachen und bisweilen ein feines morale oder einen feinen Spruch hinein pregen*).

Теорию драмы разрабатывают в предисловиях к своим пьесам А. Грифиус и Д. К. фон Лознштейн. По мнению АНДРЕАСА ГРИФИУСА, трагедия должна представить идеал христианской стойкости, «твердое решение предпочесть вечное преходящему (*fertigen Schluss, das Ewige dem Vergänglichem vorzuziehen*)» (предисловие к трагедии «Катарина Грузинская», 1657). В духе барочного стоицизма Грифиус рассуждает и в предисловии к более ранней трагедии «Лев Армянский» (1650): «После того как вся наша

родина покрылась своим собственным пеплом и явила собой зрелище суеты (Schauplatz der Eitelkeit), я решил представить в этой и будущих трагедиях преходящее всего человеческого (die Vergänglichkeith Menschlicher sachen)». Предисловие Грифиусу к «трагедии о несчастливых влюбленных» «Карденио и Целинда» (1657) свидетельствует о теоретическом осознании предпринимаемого им нарушения канона трагедии: вместо предполагаемого жанром исторического (Geschicht-Beschreibung) Грифиус пишет современную трагедию (gegenwartiges Trauer-Spiel), «вводимые персонажи почти что слишком низки для трагедии (sind fast zu niedrig vor ein Trauer-Spiel)», «способ выражаться не слишком поднимается над обыденным (die Art zu reden ist gleichfalls nicht viel über die gemeine)».

В предисловии ДАНИЭЛЯ КАСПАРА ФОН ЛЮЭНШТЕЙНА к пьесе «Султан Ибрагим» (1673) драма, вполне в шекспировском духе, представлена отражением мирового театра: «Весь мир представляет театр, люди — актеров, их жизнь — игру, Небеса — судящего зрителя (die ganze Welt einen Schauplatz, Menschen die Spielenden, ihr Leben das Spiel, der Himmel den urtheilenden Zuschauer fürstellet)» (Markwardt: 1937. S. 171-178).

Реакция на бурное развитие романа представлена, помимо вышерассмотренных попыток его теоретического осмысления у Биркена и Рота, франкоязычных «Размышлениях о романе» («Réflexions sur les Romans») (1684) ЭЛИЗАБЕТ ПРАШ (жена поэта И. Л. Праша), отразивших влияние П.-Д. Юэ. В ее тексте чувствуется христианская осторожность в отношении нового жанра и связанных с ним ценностей: «развлекаться» нужно достойно (se divertir honnestement), «живость духа и гладкость стиля — еще не всё (La vivacité de l'esprit et la politesse du style ne sont pas tout)». Гораздо критичнее настроен ГОТАРД ХАЙДЕГГЕР, который в «Рассуждениях о так называемых романах» («Discours von den so benannten Romans») (1698) находит в них лишь любовные истории, развращающие нравы. Предпринимаются попытки придумать для сомнительного и даже опасного жанра какую-то прагматическую цель: так, Генрих АНСЕЛЬМ ФОН ЦИГЛЕР в предисловии к собственному роману «Азиатская Баниза» («Asiatischer Banise») (1689) утверждает, что «конечная цель романов состоит в том, чтобы возвысить немецкий язык (die Deutsche sprache zu erheben)».

На периферии нормативной канонической поэтики уже в эту эпоху существует как бы другая, маргинальная поэтика, которая в отношении поэтологических догм была настроена скептически. Это поэтика писателей-сатириков, для которых построения поэтологов — один из предметов высмеивания. В своем протесте они проявляют порой большую смелость, превосходящая идеи будущего столетия. Так, сатирик ИОГАНН БАЛЬТАЗАР ШУПП в предисловии «К читателю, особенно к молодым немецким поэтам» («An den Leser, sonderlich an junge Teutsche Poeten») (1655) из его сборника «Утренние и вечерние песни» («Morgen- und Abendlieder») заявляет о своем полном равнодушии к просодическим правилам опицевой поэтики: «Короткие или длинные звуки в словечках “und, die, das, der, ihr” — до этого мне и всем мушкетерам в Штаде или Бремене нет никакого дела. Какой римский император, какой апостол издал указ, чтобы ради какого-то слога и на радость Опицу жертвовали хорошей мыслью, славной находкой? (Welcher Röm. Kayser, ja welcher Apostel hat ein Gesetz geben, daß man einer Sylben halben, dem Opitio zu Gefallen, solle einen guten Gedanken, einen guten Einfall fahren lassen?)».

Пример подлинного творчества Шупп видит в песнях Лютера, который опирался не на правила, но на «расположение своего сердца»: здесь сатирик очевидным

образом превосходит умонастроение штюрмеров и Гердера: «И вы, немецкие поэты, скажите мне: разве Лютер, когда он был печален или весел и сочинял, для услаждения души, остроумную песенку, — обращался ли он больше к расположению своего сердца и к realia или к разного рода поэтическим, опицевым, изабелловым, флорабелловым, коридоновым, галатеевым фразам?... (Und ihr Teutsche Poëtae sagt mir, ob Lutherus, wann er traurig oder freudig gewesen und, sein Gemüth zu erquicken, ein geistreiches Liedlein gemacht, darin er mehr auf das Anliegen seines Herzens und auf die realia als auff Poetische, Opitianische, Isabellische, Florabellische, Corydonische, Galateische Phrases gesehen hat?...») (Цит. по: Markwardt: 1937. S. 195).

Другой представитель сатирической поэтики — вышеупомянутый ГОТФРИД ВИЛЬГЕЛЬМ ЗАКЕР — в сатире «Зарифмуй себя, или я сожру тебя» («Reime dich, oder ich fresse dich») (1673) высмеивает страсть к рифме, а заодно дает карикатурное изображение возвышенных, «одержимых» поэтов в виде бурдюков, надутых ветром; издевается он и над верой в то, что «природенный поэт» овладевает искусством «в утробе матери» (карикатурное изложение топоса poeta nascitur). Достается от Закера и маринистам: они «так расчлениют, разрабатывают, разукрашивая, размифологизируют свои стихи (seine carmina also ausschnitzelt, ausbildert, verblüthmet, vermythologisiert), что читатель для понимания нуждается в eine Commentarium» (Цит. по: Markwardt: 1937. S. 204).

Конец XVII — начало XVIII века:

от барокко к галантному стилю и классицизму.

И. К. МЕННЛИНГ, К. ВАЙЗЕ, К. Ф. ГУНОЛЬД

Начало XVIII столетия не принесло резкого перелома в развитии поэтики и полного пересмотра барочных установок. Тем не менее оно заявляет о себе как о переходной эпохе, в ходе которой барочные идеи постепенно вытесняются иными: новизне и неожиданности все чаще предпочитается «подражание природе», «высокости» — средний стиль, крайностям и антитезам — порядок и гармония.

Среди поэтологических текстов начала XVIII столетия выделяется «Европейский Геликон» (1704) ИОГАННА КРИСТОФА МЕННЛИНГА. Отход от барочных принципов (ощутимый уже в поэтике Рота) здесь виден в определении поэзии и в предъявляемых к ней требованиях: «Искусство поэзии — это наука с изяществом выстраивать слова в хороший порядок и в рифму, а обычную речь — в стихотворную (Die Dicht-Kunst ist eine Wissenschaft die Worte in gute Ordnung und Reime und die gemeine Rede in eine gebundene mit Zierlichkeit zustellen); следует избегать нечистоты (man die Unreinigkeit vermeiden), убирать лишнее в словах и слогах, недостающее дополнять...». На первый план выдвигаются понятия «хорошего порядка» и изящества (Zierlichkeit); появляется столь несвойственный барокко страх перед излишествами; поэтическая речь трактуется как производная от прозаической.

Меннлинг пытается обобщить традиционную поэтологическую топикку на тему качества, какими должен обладать поэт. Существующие взгляды по этому поводу он сводит к трем пунктам: к предпосылкам творчества относятся 1) fasis — природа, die Natur; 2) mathësis — наука, die Unterweisung; 3) askësis — упражнение, die Übung. Соотношение природы и искусства Меннлинг передает следующей метафорой: «Хотя нельзя отрицать, что природа — мастерица воспламенять огненный дух (die Natur eine Meisterin ist den feurigen Geist anzubrennen), то все же несо-

доставляет искусство (daß die Kunst das Öl verleiht, welches den Geist helle macht und anflammet)». Недостаток природы можно восполнить подражанием другим поэтам: «Тот, кто в прилежном чтении вбирает сок других поэтов (anderer Poeten Saft aussauget) и подражает им (ihnen nachahmet), тот может восполнить недостаток природы, хотя и не полностью, но по большей мере». Далее Меннлинг цитирует Михаэля Бергманна, который в своем «Aerarium Poeticum» («Поэтическое казначейство») (1675) — одно из сочинений в жанре «сокровищницы», о котором говорилось выше — А. М.) утверждал, что поэт вначале подобен пчеле, потом шелковичному червю, и наконец, — медведю, вылизывающему свое потомство (ein Poet zwar im Anfang nur einer Bienen gleich, so wird er doch hernach ein Seiden-Wurm, und endlich gleich dem Bären der seine Jungen lecket)» (S. 143-144). Кроме того, продолжает свою систематизацию Меннлинг, поэт должен обладать веселой душой (aufgeräumten Gemüthes), бодрым духом (fröhlichen Geistes), острым умом (scharffer Sinnen), отличным суждением (herrlichen Judicii) и хорошими природными способностями (guten Naturels)». Поэт должен творить в тишине и одиночестве (Stille und Einsamkeit); перо его должно быть целомудренным (eine keusche Feder) — тут Меннлинг ссылается на известную строку Катюлла: «Castum decet esse rium Poetam... (благочестивому поэту должно быть целомудренным)», опуская, впрочем, завершение мысли: «versiculos nihil necesse est (стихам же необязательно)».

Поэт не должен, «как Овидий и другие похотливые поэты, пятнать и сердить других (andere beflecke und ärgere)»; в основе творчества должен лежать страх Божий (Gottes Furcht); Меннлинг ставит в пример Георга Фабриция, который «прежде чем издать свое стихотворение, прилежно его вычищал (fleissig hat gereinigt), убирая все места, которые могли показаться недобрыми и подозрительными (böse und verdächtig)».

Распространение на творчество правил христианской этики Меннлинг продолжает и дальше, в красноречивом пассаже о том, каким должен быть «взгляд» поэта: «Не прозай своего ближнего взором, как лучом, ... и не смотри на него взглядом василиска, чтобы увидеть всю его жизнь насквозь, но смотри на его пороки сдержанно и благожелательно, дабы процветали всяческие мир и спокойствие (Ein redliche Auge so seinem Nechsten nicht mit Strahlen ritze, ... Noch mit Basilißken-Blicken ihm anschau, umb sein ganzes Leben durch zuziehen, sondern vielmehr seine Laster mit verbundenen Augen und leutseeiligen Minen betrachte, damit also allenthalben Fried und Ruhe grüne)» (S. 146-147). Здесь Меннлинг очевидным образом продолжает моралистическую линию Харсдёрфера, который предостерегал поэтов от нанесения вреда ближним.

Раздел об изобретении показывает, что барочный фундамент в поэтике Меннлинга в полной мере сохраняется. Определение изобретения он дает по Опицу и Киндерманну: «остроумное изложение (sinnreiche Fassung) всех вещей, которые мы только можем представить, как живых, так и неодушевленных». Дальше у него появляется мотив превосходства поэзии над другими искусствами — по несколько неожиданно признаку свободы (этот мотив позднее разовьет Бодмер и Брейтингер): «Ни одно искусство не обладает такой свободой, какую имеет поэзия (hat keine Kunst die Freyheit, welche der Dicht-Kunst zukommt), которая может связать мертвое и живое, первое представив живым и говорящим, а второе преобразив в ангела или соловья... (der Todte zu Lebendigen kan binden, jene lebendig und redend machen, diese in Engel oder Nachtigalen verwandeln...)» (S. 148). (Под «живым» Меннлинг, видимо,

имеет в виду человека, который может быть описан как ангел или соловей и тем самым перенесен в разряд того, что Меннлинг называет «неживым»).

Поэтическое изобретение предстает у Меннлинга типично риторическим процессом нахождения аргументов по общим местам. Характерен приводимый им пример сочинения «Оды с пожеланиями счастья на новый год», который вводит нас в технику барочной поэтической композиции. Для начала оды Меннлинг рекомендует обратиться к argumentum a tempore (аргументу от времени). «Tempus» дает автору три идеи. Из praeteritum (прошедшее время) выводится рассуждение о том, «какую Бог нам оказал милость»; из praesens (настоящее время) — мысль о том, «что мы входим в новое время» (wir eine neue Zeit erlebt). Наконец, futurum приносит мысль, что «мы должны восславлять Бога и жить еще благочестивее». Далее Меннлинг обращается к argumentum aetiologicum (аргумент от причины): «Новый год приносит новые радости» (это — причина, почему мы должны славить Бога). К этому аргументу подводится основание (causa): ибо старый проходит, а с ним печали и горе.

Затем следует argumentum syllogisticum: «кто весел и здоров в это новогоднее время, тот заслуживает пожелания счастья». Основание (causa): «Он радостен, другим же отказано в этом радостном времени, они несчастны». «Сюда, для расширения, могут быть добавлены примеры (ubi Exempla per amplificationem addantur)».

Далее идет аргумент, который Меннлинг называет debetum (аргумент от обязанности): «Я плачу мой долг и добавляю радость к радости, как мед к меду». Вновь подводится основание: «Ибо Бог дозволил ему [тому, кому приносит поздравление] дожить до этого радостного времени». Наконец, следует votum (пожелание): «Пусть Бог даст ему не только начать в счастии этот год, но и прожить его середину, и закончить его» (S. 152).

«Любопытные мысли о немецком стихе...» (1692) Кристиана Вайзе, школьного ректора в Циттау, написаны и изданы раньше поэтики Меннлинга — в конце XVII столетия; однако отход от барочных принципов обозначен в них гораздо яснее. Б. Марквардт, причисляя Вайзе к представителям галантной эпохи, отмечает в его поэтике стремление «поставить поэзию на службу обычной “политичной” (“politischen” — т. е. устроенной удобно, по правилам галантности и куртуазии) жизни» (Markwardt. 1937. S. 249). Совершенно необычным — после столетия барочной экзальтации — кажется уже отношению Вайзе к поэзии и поэтам — трезвое, но лишенное, пожалуй, даже некоторой иронии и скепсиса. С одной стороны, в рассуждении Вайзе об «аффектах» проявляется новая постбарочная идея: поэт не просто вызывает аффект в душе слушателя — он сам должен этот аффект испытывать. «Об аффектах я думаю так: если в них нет всего человека и подлинной серьезности (der gantze Mensch und ein rechter Ernst), то произведение лишено силы (unkräftig), и что не идет от сердца, то к сердцу и не приходит (was nicht von Herten kömmt, das geht auch nicht wieder zu Herten)». Поэтому тот, кто хочет сочинить (aufsetzen) что-либо веселое или печальное, мрачное или влюбленное, тот должен углубляться в медитацию (in der meditation vertieffen) до тех пор, пока не почувствует этот аффект в самом себе и не даст излиться всему как бы произвольно (biß er den affect bey sich fühlt und gleichsam allex ungezwungen hinlauffen läst)» (Andrer Theil. I Cap. XXIV. S. 237). Старый поэтологический топос коммуникации с читателем как непосредственного сообщения сердец (от сердца к сердцу — мы встречали его уже у Готфрида Страсбургского) здесь фигурирует в новом историческом контексте, для выражения

нового требования к поэту, который должен теперь не только «возбуждать» в читателе чувство (в смысле риторического *movere*), но и переживать это чувство. Вайзе, таким образом, делает важный шаг в сторону теории лирики, которая высшее выражение в XVIII веке получит у Гердера (→ экскурс Лирика).

Однако, с другой стороны, способность поэта вживаться в аффект находит в Вайзе трезвого критика, как только он переходит к своей любимой теме поэта в обществе: тут рассуждение об аффекте получает неожиданное снижающее продолжение. Оказывается, что «углубление в медитацию» «порой может способствовать презрению, когда поэты чрезмерно предаются таким несвоевременным (*unzeitigen*) аффектам и в нейтральном разговоре не могут вполне скрыть экстаз своей души (*garpum ihres Gemüthes*). Так, они могут не ко времени засмеяться или заплакать, гневаться или влюбляться...» (S. 237-238). *Furog poeticus* (так сам Вайзе называет подобные состояния) вызывает, как видим, осторожность у сторонника нейтральной и «политичной» общественной жизни; поэзия вообще представляется ему побочным занятием, совершенно недостаточным для приличного человека. «Поэзия тогда вызывает уважение (*aestimirt*), когда у человека есть что-то еще, что делает его состоятельным и уважаемым». Вайзе с одобрением перечисляет поэтов, которые были знатны или занимали высокие должности (так, «господин Харсдёрфер был знатным патрицием и близок к городскому совету в Нюрнберге», и т. п.); Мартин Опци служит для Вайзе отрицательным примером: заслуги его перед немецкой словесностью, конечно, велики, «но когда мы смотрим на его жизненный путь, то видим такую неопределенность (*Ungewißheit*), что я сомневаюсь, пожелает ли когда какой отец своему сыну такую участь...» (*Andrer Theil. I Cap. XII. S. 234*).

Стремление подчинить поэзию правилам общества обуславливает и собственно поэтологические взгляды Вайзе. Поэзия — «не что иное, как служанка красноречия (*die Poeterey nichts anders als eine Dienerin der Beredsamkeit*)», ее «польза» состоит в том, чтобы помочь выработать «приятную манеру в речах» ораторам разных профессий, в т. ч. теологам и политикам (*Andrer Theil. I Cap. XIV-XV. S. 235*). Отсюда — типичный для Вайзе перенос акцента с поэзии на прозу, которая теперь выступает критерием и мерилом эстетического достоинства. Самая оригинальная идея Вайзе, которая войдет в обиход немецкой поэтики и будет воспроизводиться многими авторами, сформулирована им следующим образом: «Ту конструкцию, которая нетерпима в прозе, следует исключить и из поэзии (*Welche Construction in prosa nicht gelitten wird, die sol man auch in Versen darvon lassen*)» (*I Theil. III Cap. XV. S. 228*). Этот принцип мотивирован и личным поэтическим опытом Вайзе (он заметил за собой, что, сочиняя стихи, все больше склонялся к конструкциям, которые применимы и в прозе), и особенностями немецкого языка (он не допускает той свободы в расположении слов, которая допустима, например, в латыни).

С ориентацией на прозу связаны и другие тезисы поэтики Вайзе: допущение простых (*schlechte*) слов в высокий стиль; критерий непринужденности («Непринужденная конструкция лучше, чем любая иная — *ungezwungene Construction besser ist als die andere*»); допущение нерегулярных стихотворных форм (*ungewöhnlichen Genera*), в которых могут свободно сочетаться строки разной длины, разные типы рифмовки, разные стопы и метры (Вайзе мотивирует это допущение потребностью в подтекстовке сложных инструментальных пьес типа трио-сонат

при желании исполнить их вокально — любопытное свидетельство о практике пения инструментальных пьес) (*I Theil. VI Cap. S. 230*), призыв к свободной манере (*freien Manier*), смелости в рифмах (*Licentz in Reimen*). Барочные авторы высмеяны с позиций галантности, как «фантасты, лишённые политеса (*Phantasten ohne Politesse*)». Однако призывы к свободе и непринужденности все же не исключают появления классицистического критерия порядка: «Нравится лишь то, что входит в определенный порядок (*Nichts aber ist lieblich, als welches an eine gewisse Ordnung gebunden wird*)».

Влияние идей Вайзе проявилось во многих текстах рубежа XVII-XVIII веков. Кристиан Грифиус в предисловии к своим «Поэтическим лесам» («*Poetischen Wälder*») (1698) признается, что в поэзии следовал принципу, сформулированному Вайзе (правда, не называет его по имени): «...Я ревностно прилагал все усилия, чтобы соблюдать непринужденное изящество (*eine ungezwungene Lieblichkeit*) и использовать свободные конструкции, и всякий раз вспоминал золотое, уже давно предписанное другими правило, что нам, немцам, в поэтической речи надо писать не менее непринужденно, чем в прозе (*man bey uns Deutschen in gebundener Rede nicht gezwungener als in ungebundener schreiben müsse*). МАГНУС ДАНИЕЛЬ ОМЕЙС в «*Основательном введении в немецкое искусство рифмы и поэзии*» (1704) также повторяет принцип Вайзе, но в несколько смягченной форме: «В немецком стихе в поэтическом произведении с трудом можно допустить сочетание слов, которое нельзя допустить в прозаической речи (*In einem Teutschen Vers und gebundenen Gedicht ist diejenige Wort-Fügung nicht leicht zu erdulden, welche in der ungebundenen Rede nicht erduldet wird*). В определении поэтического искусства (*Dichtkunst*) Омейс играет понятиями истины и смысла: оно «либо украшает правдивую историю вымышленными обстоятельствами, либо искусно представляет произведение истинной историей (*entweder die wahre Geschichte mit erdichteten Umständen ausschmücken; oder die Gedichte als wahre Geschichte Kunst-geistig vorstellen*)» (*Markwardt: 1937. S. 306-308*). Это, конечно, вариация на тему Скалигера, у которого поэзия «либо примешивает вымышленное к истинному, либо посредством вымышленного подражает истинному (*aut addit ficta veris, aut fictis vera imitatur*)» («*Поэтика*»). I:1).

Раннеклассицистическое и рационалистическое умонастроение проявилось в поэтическом рассуждении «О поэзии» («*Von der Poesie*») Фридриха фон Каница, составляющем третью сатиру в разделе «Сатиры и переводы» («*Satyren und Übersetzungen*») его анонимно изданного сборника «Различные стихотворения, созданные в часы досуга» («*Nebenstunden unterschiedener Gedichte*») (1700). Каниц, без сомнения, знал поэтику Буало; сам же он в свою очередь оказал влияние на Готшета, который его цитировал. Установка Каница на неприукрашенное подражание природе проявилась в следующем выпаде против Вергилия: «Ни один поэт не трактовал природу столь искусственно: она слишком плоха для него — он приискивает для нее новые черты (*So künstlich trifft itzund kein Tichter die Natur / Sie ist ihm viel zu schlecht; er sucht ihm neue Spuhr*). Каниц выступает за простоту и разумность — и, разумеется, против поэтики барокко. Подозрительным ему кажется и *furog poeticus*, в котором поэт «кипит, как одержимый (*wie ein Beseßner pflegt... zu schäumen*)» (*Markwardt: 1937. S. 288*).

В эстетический обиход этого периода входит понятие *Naturell*, обозначающее природные способности к творчеству, все настойчивее противопоставляемые искусственным «правилам». Так, Иоганн Готтлиб Мейстер в «*Непритязательных мыслях о немецких эпитафиях*» (1698)

утверждает, что «das Naturell» позволяет гораздо лучше (geschickter), изобретать (auszufinden) эпиграммы, «чем все правила и примеры вместе взятые»; «при изобретении остро-ты природа важнее, чем искусство (bey Erfindung eines Acuminis die Natur mehr als die Kunst beytragen muß)».

Новые тенденции наиболее полное и последовательное выражение находят в трактате «Новейший способ создавать чистую и галантную поэзию» («Die allerneueste Art zur Reinen und Galanten Poesie zu gelangen») (1707). Предисловие к нему, видимо, написал Кристиан Фридрих Гунольд, основную часть — Эрдманн Ноймайстер.

Особый интерес представляет предисловие Гунольда. В своем тексте он с особой силой выразил мысль о значении поэтического дара (в противовес традиционному пониманию поэзии как «науки», требующей прежде всего знаний и умения), а также в отделении «поэзии чувства» от ученой версификации. По мнению Гунольда, «поэзия должна приходиться из духа, а не из других книг (Die Poesie muß aus dem Geiste und nicht aus andern Büchern kommen)». Он гораздо отчужденнее, чем Вайзе, высказывает мысль о значении личного переживания для творчества: «Чтобы прекрасно выразить любовь, нужно быть поэтом, но главное — нужно самому быть влюбленным (um die Liebe schön auszudrücken, ist wohl etwas, ein Poet [zu sein], das meiste aber, verliebt zu seyn)». Обращает внимание употребление глагола «ausdrücken» в современном эстетическом смысле (выражать чувство). Впрочем, эта взаимосвязь творчества и личного переживания у Гунольда относится исключительно к любовному чувству и сопряжена с общей галантной установкой на сближение любви и поэзии: «любовники читают и сами сочиняют галантную поэзию» (Staufffer: 2009. S. 134); влюбленный не может не быть хотя бы на время поэтом — во всяком случае, состоянием влюбленности дает ему право на поэтическое творчество, которое рассматривается как одно из «удовольствий любви». Эта мысль ясно выражена в предисловии к первой части романа Гунольда «Влюбленный и галантный мир» (1700): «Поэзия до такой степени сродни любви (Poesie ist mit der Liebe so genau verwandt, что тот, кто не станет время от времени представлять (vorstellen) в ней [т. е. в поэтической форме — А. М.] ... чувства влюбленного (die Affecten eines Verliebten), лишит себя величайшего удовольствия» (I, Vortrede).

Почти одновременно с Гунольдом Иоганн Бурхард Менке в «Беседе о немецкой поэзии и ее различных родах» («Unterredung von der Deutschen Poesie und ihren unterschiedenen Arten») (1710) развивает представление о поэтическом творчестве как самовыражении влюбленного, но с любопытным осложняющим моментом: по его мнению, любовные стихотворения не требуют слишком большого искусства (nicht viel Kunst), когда «ты [т. е. автор — А. М.] по-настоящему влюблен (wenn man nur recht verliebt ist)». Если у Менке новый мотив выражения поэтом собственного чувства вступает в конфликт со старой антитезой природы-естественности и искусства (выражение собственного чувства принадлежит к сфере естественного поведения, а потому не требует искусства: предполагается, что имитировать средствами искусства выражение чувства труднее, чем выражать собственное), то Гунольд уже «не замечает» этого конфликта: выражать собственное естественное чувство — и есть искусство.

Как идеал Гунольд в своем предисловии провозглашает истинную высоту души (rechte Höheit des Gemüths) и соответствующий ей высокий стиль, однако отличает эту «высокость» от маринизма, от «фальшивых бриллиантов» итальянцев, которые многие ложные мысли (viele falsche Gedanken) выдавали за истинные. В итоге утверждается

идея некоего среднего пути: «Должно быть искусственно-простым, высоким без высокомерия и прекрасным или приятным без румян (muß man künstlich-einfältig, hoch ohne Hochmuth und schön oder angenehm sonder Schmincke seyn)».

Гунольд — сторонник естественности, однако эта естественность у него не противоречит «высокости». Б. Марквардт по этому поводу обращает внимание на относительность понятия «естественное», в которое каждая эпоха вкладывала свой смысл. Утверждение «Чем обычнее (проше) говорят люди, тем естественнее они говорят» применительно к Гунольду было бы неверно, ибо «для него естественно не то, что свойственно низким людям низких профессий, но то, что присуще возвышенным музам» (Markwardt: 1937. S. 314).

В другом тексте — поэтологическом вступлении к собранию своих стихов «Академические досуги» (1713) — Гунольд (в разделе «О фигурах и о естественном представлении и выражении вещей» — «Von den Figuren und der natürlichen Vorstellung und Ausdrückung einer Sache») придает топосу ut pictura poesis необычный поворот: он развивает мысль о превосходстве поэзии над живописью. «Поэзия выше, чем живопись, ибо она достаточно хорошо выражает вещи, воспринимаемые слухом (...ist die Poesie vortrefflicher als die Mahler Kunst, daß sie diejenigen Sachen, die ins Gehör fallen, ziemlich wohl ausdrückt)» — иначе говоря, она не только «рисует», но и «звучит», т. е. выражает сразу двумя способами. Поэзия «идет к осадам, битвам, дикому морю и описывает всё так точно, что мы не только словно бы имеем все эти события перед глазами, но и слышим рев волн, ураганы, ... и дикие боевые крики солдат». Что же касается чисто изобразительной, живописной стороны поэзии, то и тут она ничуть не уступает живописи: «Из прекрасного, что глаза видят на небе или на земле, нет ничего, что бы не нашло у поэтов точного описания (Die Augen sehen nichts schönes, weder am Himmel noch an der Erden, davon man bey den Poeten nicht eine genaue Beschreibung findet)» (S. 164).

Проявляя большую акустическую чувствительность, Гунольд много внимания уделяет просодии, гармонии стиха — однако требует от поэзии и квази-музыкальных диссонансов, рисующих сильные страсти: «При сильных движениях души очарование, как и гармония в музыке, порой как бы разрушается диссонансами (harte Thone), но не уничтожается вовсе» (S. 163).

Новую идею мы находим у Гунольда в его учении об изобретении. Если его предшественники просто перенесли на поэзию риторическую технику изобретения по общим местам, то Гунольд различает два типа изобретения/нахождения, радикально отделяя поэтическое изобретение от риторического. «Изобретение бывает либо ораторское, либо поэтическое (Die Erfindung ist entweder Oratorisch oder Poetisch). Под первым я понимаю разработку темы (die Ausarbeitung eines Thematics)... Поэтическое — это когда в собственном размышлении придумывают нечто особенное, что подходит к персоне или к вещи, о которой идет речь (Wenn man aus seinem eigenen Nachsinnen was sonderbares erfunden, das sich auf die Person, oder Sache wovon man redet sehr wohl schicket)» (S. 167). Ни о каких аргументах, общих местах и т. п. в таком «изобретении» уже нет и речи: оно представляет собой глубоко личный процесс порождения художественной идеи. При этом Гунольд называет четыре критерия такого изобретения: оно должно быть «правдоподобным, поучительным, приятным, подходящим (т. е. соответствовать описываемому предмету (glaublich, lehrreich, anmuthig, applicabel))».

Самое любопытное, однако, — пример собственного

изобретения/нахождения, который Гунольд тут же дает: «Я хочу обратить души читателей романов, которые мало думают о смерти, к мысли о тленности; тогда я сочиняю так, как это происходит в моем «Сатирическом романе» [название романа, изданного Гунольдом в 1706 г. — А. М.]: как влюбленный на прогулке, погрузившись в мысли, заблудился и попал на кладбище и т. п. Вид гробов наполнил его смертную плоть страхом, душа же исполнилась любопытством осмотреть надгробные памятники и надписи и узнать в хранилище костей, не сохраняют ли черепа черты, по которым можно отличить тех, кто был при жизни красивым, от безобразных. На первых он нашел знаменательные надписи и т. п., в доме же костей нашел удивительные вещи и т. п.» (S. 168). Как и риторически ориентированные поэтологи XVII века (например, вышеупомянутый Меннлинг), Гунольд идет от общей идеи — от «мысли о смерти»; с риторической точки зрения он находит в общем месте «жизнь и смерть» аргумент «все должны умереть». Однако у него найденный аргумент имеет характер не отвлеченного (хотя и насыщенного примерами) рассуждения, а романной ситуации (прогулка на кладбище, сопряженные с ней события и размышления). Мы видим, как у Гунольда риторическое нахождение начинает превращаться в авторский замысел.

Сотрудничавший с Гунольдом Эрдманн Ноймайстер (известный в истории музыки как крупнейший автор текстов кантат, положенных на музыку, в частности, И. С. Бахом) в своих поэтологических воззрениях остается в целом в контексте барокко. Основой поэтической композиции для него по-прежнему являются риторические изобретение и расположение: «Изобретение — душа, расположение — тело стихотворения, стихи и рифмы подобны нарядной одежде (Die Invention ist die Seele, die Disposition der Leib von einem Gedichte, die Verse und Reime sind gleichsam nur eine zierliche Kleidung)». Здесь воспроизводится нередко встречающаяся в поэтиках этой эпохи дихотомия внешнего-внутреннего (метафора тела-души). Так, Даниэль Генрих Арнольд свой «Опыт ... введения в немецкую поэтику» («Versuch einer nach der demonstrativischen Lehrart entworfenen Anleitung zur Poesie der Deutschen») (1732, расширенное издание — 1741) делит на две книги: в первой речь идет о внешней форме стихотворения (von der äußeren Gestalt eines Gedichtes), во второй — о внутреннем качестве (von der inneren Beschaffenheit). Разделение обосновывается следующим рассуждением: «Стихотворение состоит из двух основных частей — внутреннего качества и внешней формы... Первая, без сомнения, важнее второй; ибо первая составляет как бы душу, вторая — тело стихотворения, однако ни одна по отдельности не составляет всего стихотворения целиком (jene macht also gleichsam die Seele, diese den Leib des Gedichtes, keine aber allein ein Gedichte aus)» (Цит. по: *Lempicki: 1920*. S. 238-239).

Поэтика Гунольда-Ноймайстера содержит раздел «О стиле» («Vom Stylo»), который связывается с понятием индивидуальности: стиль — это «способ писать, который свойственен либо определенному человеку, либо всей нации (eine Art zu schreiben, die entweder einer gewissen Person oder auch wohl einer ganzen Nation anhängt..)». В конечном итоге принцип стиля в их формулировке выглядит так: «Всякое дарование устроено по-своему... Поэтому каждый культивирует тот стиль, к которому он обнаруживает в себе склонность (Ein jetwedes Ingenium ist anders geartet als das andere ... Drum bleibts dabey: Ein jetweder exculiere den Stylum, zu welchem er eine Inclination bey sich findet)». Трактую стиль как проявление индивидуального, Ноймайстер все-таки не

отказывается и от традиционного надличностного понимания стиля, различая три основных стиля: галантный (politische), глубокомысленный (sententiöse), возвышенный (hochredende).

В этот период актуализируется коллизия между двумя интермедияльными поэтологическими аналогиями: пониманием поэзии как «другой живописи» (топос *ut pictura poesis*) и как «другой музыки». Первую аналогию развивает Иоганн Бурхард Менке в диссертации «О приятном» («Peri tu areskontos, sive de eo, quod placet» (1734). Топос поэзии-живописи он ставит на службу принципу подражания, когда пишет: «Поэт, как и художник, имитирует природу (*ut pictor ita et poeta naturam imitatur*), и вполне уместно назвать, вместе с Флакком, поэзию картиной. Поистине, все, что есть в поэзии прекрасного и превосходного, получило свою красоту от правдивого подражания (*vere enim quidquid in poesi pulchrum et excellens est a veri imitatione decus suum nanciscitur*)» (Цит. по: *Lempicki: 1920*. S. 240).

Однако наряду с этой древней аналогией все чаще дает о себе знать и другая — та, которую можно было бы назвать *ut musica poesis*. Так, Кристиан Фридрих Вайхманн в предисловии к первой части поэтического сборника «Земное удовлетворение в Боге» (1721) Б. Г. Брокеса всячески подчеркивает музыкальность стихов поэта (на стихи которого в самом деле писали музыку Бах и Гендель). Он пишет, что поэзия и музыка — сестры (*die Poesie und Music ein par Schwestern*), из которых «одна услаждает и развлекает разум, а другая — чувство (*davon die eine den Verstand, die andere den Sinn ergetzet und unterhält*)». Он типографски выделяет в тексте Брокеса «слова, рисующие звуком», чтобы подчеркнуть «музыкальную сущность этих описаний (*das Musicalische Wesen dieser Schilderey*)». Совершенством стихотворения, по его мнению, невозможно без постоянной гармонии (*beständige Einträchtigkeit*) живописи и музыки (*Mahlerey und Music*); именно Брокес, согласно Вайхманну, показал, «сколь великим может быть объединенное действие этих искусств в поэзии (*wie groß die Wirkung dieser vereinigten Künste in der Ticht-Kunst sey...*)». «Всякое его стихотворение есть, так сказать, размеренная гармония и совершенная живопись (*eine Regelmäßige Harmonie und zugleich ein vollkommenes Gemählde*)» (Цит. по: *Markwardt: 1937*. S. 335-337).

Раннее Просвещение.

И. К. Готшед, И. Я. Пира, И. У. Кёниг, И. Я. Бодмер, И. Я. Брейтингер

Следующий период в немецкой поэтологии был ознаменован попытками обосновать новый подход к словесному произведению. Просветительская поэтика (прежде всего в лице И. К. Готшеда) стремилась построить логичную иерархическую систему родов и жанров, которая служила бы в то же время обоснованием словесности как системы. Простое (и нередко противоречивое) перечисление жанров и родов в духе Опица и его продолжателей ее уже не устраивало — как не устраивало и простое перечисление «правил» поэтической композиции. Удовольствие от перечисления просветительская поэтика противопоставила принцип системности, мифологизированным рассказам о «рождении поэзии» — стремление логически и исторически обосновать ее происхождение, вывести литературу во всем ее богатстве из единого первоначального «принципа»; наконец, набору правил она противопоставила понятие закона. Найти законы поэтического творчества, объясняющие и его происхождение, и его разнообразие — таков основной пафос новой по-

этики, и именно в этом смысле она применяет к себе эпитет «критический», понимая под «критикой» особый подход — аналитический и системный. Путь к «первопринципу» словесности вел дальше — к первоначально искусству как такового; не случайно, что именно в этот период в Германии рождается эстетика как наука — и рождается именно из поэтики.

Иоганн Кристоф Готшед в «*Опыте критической поэтики*» (1730) обобщил и свел в систему тенденции, которые в разрозненном виде уже проявлялись у его предшественников. В частности, он последовательно провел в своей поэтике идею о подражании природе как основе всякого творчества, не сделав исключения ни для одного из литературных жанров и родов (в этом смысле более чем на десятилетие опередив Шарля Баттэ). В то же время сама по себе эта идея, конечно же, не была новостью даже в Германии (не говоря уже об Италии; → экскурс Подражание): как отмечает Б. Марквардт, анонимная т. н. Вроцлавская поэтика («*Anleitung zur Poesie, darinnen ihr Ursprung, Wachstum, Beschaffenheit und rechter Gebrauch untersucht und gezeigt wird*», Breslau, 1725) начинается с фразы: «Поэзия — это подражание природе (*Die Poesie ist eine Nachbildung der Natur*)» (Markwardt: 1956. S. 54).

Понятие «*Critisch*», впервые в немецкой традиции появившееся в заглавии поэтики, навеяно европейскими образцами (прежде всего Ж. Б. Дюбо). Готшед хотел дать поэтике философские основания, найти сущностное определение поэзии. Логическое упорядочение поэзии как некоей системы знаний казалось ему вполне возможным, поскольку порядок (*Ordnung*) в его представлении был источником всей красоты (*Quelle alles Schönheit*). В «*Подробном ораторском искусстве*» («*Ausführliche Redekunst*») (1736) Готшед пишет: «Не обольщайся тем, что звучит красиво, ново или возвышено (*hübsch oder neu oder hoch*). Ибо все, что не разумно, ни на что не годится! (*Denn was nicht vernünftig ist, das taugt gar nicht!*)».

Теория трех литературных родов Готшеда — попытка совершенно по-новому осмыслить родовую систему. Готшед уходит от формального дихотомического различения рассказа-действия или авторского-неавторского повествования и наделяет каждый род собственным имманентным принципом. Кроме того, он не просто «перечисляет» роды, как то было принято в более ранних поэтиках, но выстраивает их как систему, развивающуюся и восходящую от более простого к более сложному.

Верный топосу *ut pictura poesis*, Готшед определяет первый род как «простое описание (*eine blossе Beschreibung*) или очень живое повествование (*sehr lebhaftē Schilderey*) о естественных вещах, которые поэт ... ясно и четко рисует перед глазами своих читателей (*seinen Lesern klar und deutlich vor die Augen malet*)»; это «живопись поэта (*Malerey eines Poeten*)». Вместе с тем Готшед, в духе Гунольда, но глубже, чем он, проводит идею превосходства поэтической живописи над собственно живописью: «Эта живопись поэта (*Malerey eines Poeten*) простирается дальше, чем обычная живопись. Последняя может рисовать только для глаз, поэт же может создавать описания для всех чувств (*Diese kann nur für die Augen malen, der Poet hergegen kann für alle Sinne Schildereyen machen*). (...). Он может описывать и изображать даже духовные вещи, каковы внутренние движения сердца и скрытые мысли (*Ja er kann endlich auch geistliche Dinge, als da sind innerliche Bewegungen des Herzens, und die verborgensten Gedanken beschreiben und abmalen*). Этот род поэтического подражания (*Art der poetischen Nachahmung*) Готшед рассматривает как низший и «наименее значительный (*geringste*)» (IV, § 1. S. 175)

Второй род — «когда поэт сам играет другое лицо (*selbst die Person eines andern spielet*), или наделяет того, кто должен играть это лицо, такими словами, жестами и поступками, которые соответствовали бы определенной ситуации. Так, поэт сочиняет от лица другого человека любовное, грустное, веселое стихотворение, или же сам он либо влюблен, либо печален, либо весел (*Man macht z. E. ein verliebtes, trauriges, lustiges Gedicht, im Namen eines andern; ob man gleich selbst weder verliebt noch traurig, noch lustig ist*). В любом случае, поэт в таких стихотворениях «подражает состоянию души, переживающей такое чувство (*ahmet überall die Art eines in solchen Leidenschaften stehenden Gemüthes*), и выражается посредством таких естественных оборотов речи, словно бы он действительно переживал данный аффект (*und drückt sich mit so natürlichen Redensarten aus, als wenn man wirklich den Affect bey sich empfände*)» (IV, § 3. S. 177).

Если первый род — подражание отдельным «вещам» (как внешним, так и внутренним), то второй — подражание отдельным «лицам»; таким образом, он представляет собой более сложную форму подражания. Вместе с тем это построение Готшеда оказалось и наиболее оспариваемым поэтологами второй половины XVIII в.: дело в том, что Готшед отнес сюда и лирические стихотворения, написанные от первого лица, трактував их тем самым как подражание поэта чувствам другого лица — в духе других поэтологов XVII и даже XVIII в., помещавших лирику в драматический род и тем самым понимавших лирическое «я» не как воплощение авторского голоса, но как подражание другой личности (лирический текст понимался, таким образом, как монолог от фиктивного лица: подробнее об этом → в экскурсии Лирика). Характерно, однако, что в цитированном выше тексте появляются знаменитая готшедовская категория *als wenn (als ob)* — как бы: поэт пишет так, «словно бы» он на самом деле переживает данный аффект.

Второй род подражания (*Gattung der Nachahmung*), в который Готшед включил и лирику в современном смысле, — опять-таки не высший. Третий и высший род Готшед называет *фабулой*: «*Фабула — то, что главным образом и составляет исток и душу всего поэтического искусства (Die Fabel ist hauptsächlich dasjenige, was der Ursprung und die Seele der ganzen Dichtkunst ist)*». Фабула — это «повествование о возможном при определенных обстоятельствах, но не имевшем места в реальности событии, в котором скрыта полезная моральная истина (*die Erzählung einer unter gewissen Umständen möglichen, aber nicht wirklich vorgefallenen Begebenheit, darunter eine nützliche moralische Wahrheit verborgen liegt*)». Фабула включает «все события, которые не происходят в нашей конфигурации реально существующих вещей, но которые сами по себе не содержат ничего противоречивого, и потому возможны при определенных условиях, в другом мире... (...*Alle Begebenheiten, die in unserm Zusammenhange wirklich vorhandener Dinge nicht geschehen, an sich selbst aber nichts Widersprechendes in sich haben, und also unter gewissen Bedingen möglich sind, in einer andern Welt zu Hause gehören...*)» (§ 9. S. 180-181). В учении Готшеда о фабуле можно усмотреть продолжение линии, ведущей от средневекового учения о *historia-argumentum-fabula*. Напомним, что *fabula* в средневековом понимании и не истинна, и не правдоподобна, но все же обладает некоей истинностью, когда соответствует «мнению людей», т. е. традиции (так, кентавр фантастичен, но все же в некотором смысле истинен, поскольку существует «во мнении людей» — аристотелевское «как говорится»). Готшед обоснование своей фабулы находит не в соответствии мнению и традиции, но в но-

вой категории возможного мира, заимствованной им из философии Лейбница: поэтической истинностью обладает то, что было бы возможно при ином ходе развития реальности. Как мы увидим ниже, такое понимание «фабулы» гораздо шире, чем средневековое.

На уровне третьего рода подражание становится еще более расширенным, синтетичным: оно охватывает уже не отдельные предметы и не отдельное лицо, но целый комплекс событий, содержащих и предметы, и лица, — как бы целый фрагмент фиктивной реальности. Как поясняет Готшед в другом своем труде, вымышленное повествование вбирает в себя два предыдущих низших рода: «Третий род подражания представляет всё действие целиком, и оба первых рода должны служить ему как бы украшением... Ведь изображая все событие целиком, я должен то создавать живые изображения, то представлять людей, заставляя их выражать определенные чувства... Подражание же всему действию целиком — это и есть вымышленное повествование» («Вопросы критической истории немецкого языка, поэзии и красноречия» — «Beyträge zur Critischen Historie der deutschen Sprache, Poesie und Beredsamkeit». Bd 5. 1734/35. 10 St., S. 339. Цит. по: *Scherpe: 1968. S. 36*).

Готшед проявляет значительную изобретательность в классификации и систематизации разновидностей фабулы. Так, она может быть «невероятной, вероятной и смешанной (unglaubliche, glaubliche, vermischte)» — в первой говорят животные и т. п., во второй — люди, в третьей и те и другие («*Опыт критической поэтики*», § 10. S. 182). Первый тип как раз и соответствует средневековой fabula. Здесь Готшед встает перед древним поэтологическим вопросом: как невозможное все-таки оказывается правдоподобным? В решение этого вопроса он вносит новый нюанс, переноса на поэтику вышеупомянутое лейбницевское представление о возможных мирах. «Есть вещи, которые возможны, но которые на деле при нынешнем порядке вещей неправдоподобны (Es kann ja eine Sache wohl möglich, aber in der That bey der itzigen Ordnung der Dinge sehr unglaublich seyn). Однако в другом мире эти вещи были бы возможны, «если бы Богу они были удобны (wenn es Gott gefallen hätte)». Дальше Готшед высказывает замечательную мысль о поэте как властелине всех возможных миров: «Все возможные миры поставлены на службу поэту (Dem Dichter nun, stehen alle mögliche Welten zu Diensten). Он, таким образом, не ограничивает свое остроумие ходом реально наличествующей природы (Er schränkt seinen Witz also nicht in den Lauf der wirklich vorhandenen Natur ein). Его воображение ведет его также в царство прочих возможностей, которые, в соответствии с нынешним состоянием вещей, признаются неестественными (Seine Einbildungskraft führet ihn auch in das Reich der übrigen Möglichkeiten, die der itzigen Einrichtung nach, für unnatürlich gehalten werden)». Говорящие деревья и т. п. невозможные в нынешнем мире вещи возможны в других мирах, поскольку «не содержат в себе ничего противоречивого (nichts widersprechendes in sich halten)» (S. 183).

Фабула также может быть эпической и драматической, высокой (erhabene — героический эпос, трагедия, «государственный роман» — Staatsromane) и низкой (niedrige — «бюргерский роман», bürgerliche Romane, пасторали — Schäferereyen, комедии), полными (vollständige) и неполными (mangelhafte — обрываются на середине), основными (Hauptfabeln) и побочными (Nebenfabeln) (S. 184-186).

Несмотря на новизну многих положений поэтики Готшета вторая половина XVIII столетия пройдет под знаком борьбы с его учением; при этом оппоненты «тяжелого педанта» нередко будут на самом деле вольно или невольно

повторять некоторые его тезисы.

Примером такой полемики может служить сочинение Иммануэля Якоба ПИРЫ («Доказательство, что секта Готшедянцев портит вкус» («Erweis, daß die Gottschedianische Sekte den Geschmack verderbe»)) (1743, в 1744 опубликовал его продолжение), направленное против печатного органа готшедовской группы — «Bemühungen zur Beförderung der Kritik und des guten Geschmack». Пира упрекал Готшета в том, что он не понял «внутренней основы поэзии», которая состоит в «действии воображения (eine Wirkung der Einbildungskraft)»; он защищал также чуждое Готшеду понятие удивительного (Wunderbar). Эти идеи одновременно с Пирой развивались — и в гораздо более полном и последовательном виде — швейцарцами Бодмером и Брейтингером.

Своеобразие поэтики ПИРЫ — в религиозно-сакральной тональности, ощутимой, например, в такой характерной фразе: «Кого озаряет лишь учебник, а не сама поэзия, тот не может быть ее жрецом (Wen die Dichtkunst nicht selbst, sondern nur ein Lehrbuch erleuchtet, der kann nicht ihr Priester sein)». В его же дидактической поэме «Храм истинной поэзии» («Der Tempel der wahren Dichtkunst») (1737) «воодушевляющий огонь» поэзии «сходит с небес (aus dem Himmel stammt)». Топос «поэзия священна», конечно, не нов — однако в устах ПИРЫ идеи, в немецкой поэтике уже находившие воплощение (например, у Биркена), звучат как предвосхищение культа «поэзии святой» у Клопштока, Гамана, да и у некоторых романтиков (Вакенродер).

В эту эпоху начинается разработка ряда новых поэтологических и эстетических понятий (вкус, воображение, фантазия, удивительное, интересное, свобода, характер и характерное и др.). Начало обсуждению понятия вкуса положила работа ИОГАННА УЛЬРИХА ФОН КЕНИГА «Исследование о хорошем вкусе в поэтическом и ораторском искусствах» («Untersuchung von dem guten Geschmack in der Dicht- und Redekunst»), опубликованная в приложении к его изданию «Стихотворений» Каница (1727, 1734). Систематическому разъяснению понятия вкуса Кёниг предпосылает исторический очерк: он описывает расцвет и упадок вкуса у греков, римлян, в Средние века и в эпоху Ренессанса. Пределом испорченности представляется ему маринизм и барокко с их игрой антитезами — двусмысленными противопоставлениями (zweideutigen Gegensätze); предел разгулу дурного вкуса во Франции положил Буало, в Германии — Каниц и Бессер (*Lempicki: 1920. S. 241*). В теоретическом определении вкуса Кёниг опирается во многом на французские работы, в частности, Ж.-П. де Круза (Crousaz): наше удовольствие или неудовольствие «всегда предшествует нашему размышлению или исследованию; наша душа обретает тут склонность или антипатию, не прибегая к совету четких понятий рассудка (unsere Seele findet dabei eine Zu- oder Abneigung, ohne die deutlichen Begriffe des Verstand vorher darüber zu Rate zu ziehen)». Тем не менее, хороший вкус — это все же вкус, контролируемый разумом, «разумный вкус» (Цит. по: *Markwardt: 1956. S. 50*).

Новый поворот в развитии немецкоязычной поэтики связан с деятельностью непримиримых оппонентов Готшета — «швейцарцев» (Die Schweizer), как нередко называют их в историях немецкого литературоведения, ИОГАННА ЯКОБА БОДМЕРА и ИОГАННА ЯКОБА БРЕЙТИНГЕРА. Их значение в целом удачно охарактеризовал Зигмунд фон Лемпицкий: «Швейцарцы были первыми в Германии, кто рассматривал поэзию как искусство. Вся их теория была направлена на то, чтобы обосновать специфику поэзии как искусства; именно здесь — все плодотворное и новое, что содержится в их поэтике. Готшед видел в поэтическом искусстве науку, он хотел объяснить молодым поэтам, как нужно сочинять; он был настоящим professor poeseos.

Его поэтика была руководством по изготовлению стихов — поэтика же швейцарцев была руководством по чтению и восприятию поэтических сочинений. Швейцарцев занимал в первую очередь процесс понимания художественного произведения; чтобы достигнуть понимания, читатель должен быть ознакомлен с общими основами творчества, с возможностями художника-творца, с внутренней формой текста. Так произошел полный переворот в понимании функций поэтики: из руководства по творчеству и мастерству критического суждения она превратилась в руководство по пониманию литературного творения. Швейцарцы хотели совершить реформу в литературе, реформировав публику; они были первыми воспитателями литературной публики в Германии» (Lempicki: 1920. S. 262).

Этот поворот к читателю в полной мере выражен в следующем программном заявлении Бодмера и Брейтингера: «Писателю будет не легче от того, что его книга хороша, если читатель — варвар. Тот, кто хочет проникнуть в мысли рассудительного, красноречивого, умного и тонкого автора, тот сам должен изучать логику и красноречие, тот сам должен обладать живым воображением и глубоким умом (eine lebhafte Imagination und einen tief sinnigen Geist besitzen...)» («Разговор художников» — «Discours der Mahlern», 1721).

В «Критическом трактате об удивительном в поэзии» («Critische Abhandlung von dem Wunderbaren in der Poesie») (1740) Бодмер обращает свою критику не против теоретических оппонентов — Готшеда или Вольтера, но против самой немецкой читающей публики: «Нашим соотечественникам не хватает свободного духа (an einem freyen Geiste mangelt), который необходим при восприятии произведения прекрасного точно так же, как и при его написании». Малый успех эпоса Мильтона объясняется «слабыми способностями читателя и критика (dem Mangel an Fähigkeit auf Seite der Leser und Kunstrichter)». Свобода, в которой нуждается читатель, у Бодмера служит и мерилем творческих возможностей поэта: так, Мильтон в своей поэме «использовал свободу, которую ему предоставило поэтическое искусство (die Freiheit gebraucht, die ihm die poetische Kunst vergönnt), поскольку его замысел состоял не в том, чтобы написать метафизический трактат о природе и сущности невидимых духов, но создать фантазию с хорошо измышленными и поучительными образами (wohlerfundenen und lehrreichen Vorstellungen)».

Центральной для Готшеда идее порядка противостоит теперь идея свободы, а рационализму — культ чувства: «Чувства (Sinne) — первые учителя людей, все знание исходит от них (Alle Erkenntnis kömmt von ihnen)» (Бодмер. «Критические рассуждения о поэтической живописи писателей», 1741. Изд. 1971. S. 4). Основы учения о поэзии как (само)выражении, развитого позднее Гаманом и в особенности Гердером, в немецкоязычной традиции заложены идеями швейцарцев: «Аффекты не могут долго скрываться в душе, они прорываются наружу и выдают себя отчетливыми признаками, которые они порождают во внешних частях тела... Жесты для страстей — то же, что слова для мыслей (Die Affecten können in dem Gemüte nicht lange verborgen liegen; sondern brechen durch und verraten sich durch deutliche Merkmale, die sie in den äußeren Teilen des Leibes stiften ... Was die Worte den Gedanken sind, das sind die Gebärden den Leidenschaften)» (Бодмер. «О влиянии и использовании воображения» — «Von dem Einfluß und dem Gebrauch der Einbildungskraft», 1727). Однако следует учитывать, что швейцарцы здесь, как справедливо замечает З. фон Лемпиккий, имеют в виду еще не непосредственное выражение

чувства в лирике, но скорее его изображение в драме или романе (Lempicki: 1920. S. 265). Тем не менее, у швейцарцев — как, впрочем, и у некоторых их предшественников — начала «если хочешь, чтобы я плакал, то и сам будь печален» («Искусство поэзии». 102-103): формула, описывающая у Горация воздействие драматического искусства, теперь служит лозунгом сторонников нового представления о творчестве как самовыражении. Так, Бодмер требует «от писателя, который хочет возбудить читателя, чтобы он писал только тогда, когда сам затронут тем чувством, которое хочет вызвать в читателях (...Schreiber, der einen Leser bewegen will, daß er niemahls schreibe, als wenn er selbst von den Regungen gerührt ist, die er in ihnen erregen will)» («О влиянии и использовании воображения», 1727). Эта мысль находится уже в разительном противоречии с мнением Готшеда, который считал, что в состоянии аффекта писатель писать не способен; в то же время из той же цитаты видно, как все-таки еще далеки швейцарцы от Гердера: писатель не «выражает» свое чувство, но возбуждает (движет — bewegen) в читателе то же чувство, которое сам испытывает. Здесь по-прежнему работает старая риторическая модель взаимодействия писателя-оратора и слушателя, о чем свидетельствует и глагол bewegen — калька с латинского movere: чувство еще не «выражают», но по-прежнему «двигают».

Однако мысль о том, что поэт должен выражать собственные чувства (или по крайней мере «прочувствовать» самостоятельно то, что собирается выразить), звучит уже и в эту эпоху. Так, Фридрих фон Хагедорн в «Предуведомлении» к своему собранию «Од и песен» («Oden und Liedern», 1742-1752 гг.) пишет: поэт «должно сначала сам ощутить всё то, что сочиняет (Man soll dies, was man setzt, vorher selbst empfinden)... То, что открывает твоя муза, должно быть не притворством искусства, но должно быть прочувствовано (Was deine Mus' entdeckt ... , muß nicht durch Kunst verstellt, es muß gefühlet sein)». «Прочувствованность» противопоставлено искусству, которое «притворяется (verstellt)»: так превосхищается гердеровская коллизия естественного / искусственного, проблематизирующая ценность современного творчества, далекого от «естественности» древних.

Одним из центральных понятий в поэтике швейцарцев становится воображение, понимаемое как способность души «по собственной воле воскрешать, вызывать и пробуждать (wieder einholen, hervorsuchen und aufwecken) понятия и ощущения, некогда полученные ею из органов чувств, в отсутствие или в отдалении от предметов, [ранее вызвавших эти понятия и ощущения]» (Бодмер. «О влиянии и использовании воображения», 1727). Воображение в таком его понимании еще не вполне отграничено от памяти: оно лишь варьирует и модифицирует «понятия и ощущения», ранее воспринятые из органов чувств.

Однако учение о воображении получает новый поворот в более поздних работах швейцарцев, где они продолжают начатую Готшедом интерполяцию в область поэтики учения Лейбница о возможных мирах (в этом пункте они выступают как последователи своего главного оппонента). В «Критических рассуждениях о поэтической живописи писателей» Бодмер, вполне в духе Лейбница и Готшеда, исходит из посылки, что существующий мир — не единственно возможный, и трактует воображение как силу, открывающую возможные миры: «Иных миров может быть столько, сколькоким изменениям может быть подвергнут порядок и характер ныне существующей связи вещей. Все эти неисчислимые возможные схемы мира — во власти воображения (Nun stehen alle diese unzehligen möglichen

Weltsystemata unter der Botmäßigkeit der Einbildungskraft). Оно превосходит всех волшебников мира, оно не только представляет нашему взору существующее в виде живой картины и делает самые удаленные вещи присутствующими, но и своей более чем волшебной силой извлекает несуществующее из состояния возможности, придает ему обличье реального и делает так, что мы словно бы видим, слышим и ощущаем эти создания... (Diese übertrifft alle Zauberer der Welt, sie stellt uns nicht alleine das Wirkliche in einem lebhaften Gemälde vor Augen, und macht die entferntesten Sachen gegenwärtig, sondern sie zieht auch mit einer mehr als zauberischen Kraft das, so nicht ist, aus dem Stande der Möglichkeit hervor, teilet ihm dem Scheine nach eine Wirklichkeit mit, und machet, daß wir diese Geschöpfe gleichsam sehen, hören und empfinden...)» (Изд. 1741. S. 13-14).

В том же духе — в контексте идеи возможного — Брейтингер в «Критической поэтике» (1740) истолковывает понятие подражания природе. Поэзия подражает природе не в действительном, но только в возможном; «поэт описывает не то, что происходит на самом деле, но то, что могло бы с правдоподобием произойти в измененных обстоятельствах, в которые он переносит свою личность (nicht was wirklich geschehen ist, sondern was in veränderten Umständen, in die er seine Person versetzt, wahrscheinlich hätte geschehen und erfolgen können). Первое же — дело историографа». Здесь вновь, и в очень отчетливом виде, проявляется корректировка античных (Аристотель) и более поздних (Скалигер) представлений о модусах повествования в его отношении к реальности: из различных равнодопустимых вариантов (подражание действительному, должному, кажущемуся, существующему во мнении, возможному) кристаллизуется простая дихотомия возможное-действительное, причем в сфере искусства остается лишь возможное, действительное же объявляется предметом историка.

Напомним, что к этой идее очень близко подошел и враг швейцарцев — Готшед. З. фон Лемпицкий, однако, находит принципиальное различие в понимании возможного у Готшеда и швейцарцев: первый имеет в виду «эмпирическую возможность», вторые — возможность логическую (Lempicki: 1920. S. 266). Если Лемпицкий прав, то у швейцарцев сфера возможного намного шире, чем у Готшеда.

Скрещивание идеи воображения с идеей возможных миров позволило подвести новое основание под старый топос поэта-демиурга. Поэт, как Бог, переводит вещи «из состояния возможности в состояние действительности (aus dem Stande der Möglichkeit in den Stand der Wirklichkeit)», он создает новые сущности и существа, «поэзия — род творения (die Dichtung ist eine Art Schöpfung)» (Брейтингер. «Критическая поэтика»). Поэт не просто хороший копист (ein guter Abdrucker) («Критическая поэтика») — он способен на особый «вид сотворения, при котором возможное осуществляется силой фантазии (Die Art der Erschaffung, daß das Mögliche durch die Kraft der Phantasie vollführet wird)» (Бодмер. «Критические рассуждения о поэтической живописи писателей». Изд. 1741. S. 573). Швейцарцы были не слишком оригинальны в этих идеях, отразивших влияние итальянских поэтологов (в особенности Дж. Гравини и Л. Муратори); однако в контексте немецкоязычного мира они открывали путь поколению штурмеров и предромантизму Гердера.

Другое важное понятие швейцарцев, также развиваемое в контексте представления о возможном как области искусства, — удивительное (Wunderbar), теорию которого Брейтингер набрасывает в разделе «О чудесном и правдопо-

добном» из «Критической поэтики». Базовым понятием, из которого выводится удивительное, становится здесь понятие нового (Neue), рассматриваемого как «первоисточник всего поэтически прекрасного (Urquelle aller poetischen Schönheit)». Новое имеет степени; чем выше степень новизны — тем больше изумление (Verwunderung) читателя. Когда новизна, удаление от обычного достигает такой степени, что новое «представление кажется противоречащим нашим привычным понятиям о нормальном ходе вещей», то новое переходит в иное качество — в удивительное. Далее Брейтингер вовлекает в эту диалектическую игру понятие ложного (Falsche). Новое и удивительное различаются по видимому соотношению в них истинного и ложного: «В новом по видимости истинное царит над ложным; в удивительном, напротив, ложное по видимости одерживает верх над истинным (In dem Neuen herrschet dem Scheine nach das Wahre über das Falsche; in dem Wunderbaren hat hingegen der Schein des Falschen die Oberhand über das Wahre)».

Важно отметить, что в этом рассуждении появляется еще одно понятие, которому в дальнейшем предстоит сыграть значительную роль в немецкой поэтике и эстетике — видимость (Schein). Борьба истинного и ложного в удивительном — лишь видимость («эстетическая видимость», как сказали бы философы следующего, XIX века); на самом деле удивительное — лишь переоблаченная, замаскированная истина: удивительное «переодевает истину в совершенно чужую, но прозрачную маску, чтобы сделать ее более желанной и приятной для невнимательных людей (verkleidet die Wahrheit in eine ganz fremde aber durchsichtige Maße, sie den achtlosen Menschen desto beliebter und angenehmer zu machen)». Удивительное основано на истине: «если бы удивительное было лишено всякой истины, то самый грубый леже оказался бы лучшим поэтом (falls das Wunderbare aller Wahrheit beraubt seyn würde, so wäre der gröbste Lügner der beste Poet)».

Поэт должен учитывать противоречие, заложенное в самой человеческой природе: с одной стороны, «человека трогает лишь то, во что он верит (der Mensch wird nur durch dasjenige gerührt, was er gläubt)», с другой — «человек изумляется лишь тому, что считает исключительным (der Mensch verwundert sich nur über dasjenige, was er vor etwas ausserordentliches hält)». В поэтическом творении должны быть учтены обе склонности человеческой природы — желание верить истине и готовность изумляться необычному; для этого поэт должен «придавать удивительному краски истины, а правдоподобное облачать в краски удивительного (muß er dem Wunderbaren die Farbe der Wahrheit anstreichen, und das Wahrscheinliche in die Farbe des Wunderbaren einkleiden)». Так удивительное связывается с еще одним понятием — правдоподобного: удивительное — это замаскированное правдоподобное (vermummetes Wahrscheinliches).

Правдоподобное Брейтингер определяет сначала совсем в духе Готшеда: «...Правдоподобным может быть названо всё, что возможно благодаря бесконечной мощи творца природы, то есть всё, что не противоречит начальным и всеобщим принципам, на которых основано познание истины». Речь идет о логической невозможности: так, невозможно, чтобы что-то одновременно существовало и не существовало. Далее, однако, появляется новая идея: «необходимо различать истину разума и истину воображения (das Wahre des Verstandes und das Wahre der Einbildung)»; разуму может показаться ложным то, что является правдой для воображения, и наоборот; «ложное порой выглядит правдоподобнее, чем истинное

(das Falsche bisweilen wahrscheinlicher ist, als das Wahre)» (S. 219-223)

Характер/характерное — еще одно понятие, которое появляется у швейцарцев и которое займет важное место в поэтологических построениях конца XVIII — первой половины XIX веков. Бодмер, рассуждая о характере (Charaktere) как особой литературной форме (имея в виду, видимо, жанр, восходящий к Теофрасту), определяет его так: «Я называю характером тонкие и точные описания всех тех качеств, которыми отмечена вся нация или одно лицо (subtilen und ordentlichen Beschreibungen aller derjenigen Qualitäten, durch welche sich eine gantze Nation oder eine Person unterscheidet)». Искусство описывать характеры у немцев, по мнению Бодмера, отсутствует. Следует отметить, что и нация рассматривается швейцарцами как коллективный индивидуум, как одно моральное лицо (Person).

Топос ut pictura poesis отнюдь не отбрасывается швейцарцами, как показывает одна из центральных работ Бодмера, носящая характерное название «Критические рассуждения о поэтической живописи писателей» (1741). В осмыслении этого топоса выделяются по крайней мере две особенности. Во-первых, идея живописи претерпевает интериоризацию (которую мы уже наблюдали у Готшета): поэт рисует для внутреннего взора, для фантазии (Phantasia) читателя, для «глаз души»; он «не удовлетворяется описанием внешнего, но рисует и то, что скрыто в душе, что приводит ее в движение... (ein Poet begnügt sich nicht das Äusserliche zu beschreiben, sondern auch was in dem Gemüthe verborgen liegt, was dasselbe in Bewegung setzt)» (Texte. S. 240).

Вторую особенность можно, пожалуй, считать специфической бодмеровской: он подчеркивает важность для поэтической живописи деталей, мелочей (Kleinigkeiten), «которые позволяют чувственно представить вещь перед глазами души (eine Sache dem Auge der Seelen recht sinnlich vorzustellen)» (S. 237). С установкой на детализацию (возможно, отвечающей пристрастиям эпохи рококо, отголоски которой соседствуют в поэтологии швейцарцев с предромантическими тенденциями) сопряжена установка на отчетливость (Deutlichkeit): «Главнейшее и полезнейшее достоинство выражения (Ausdruck) состоит в отчетливости — ибо что из себя представляет речь, которую не понимают?» (S. 245). Фигуры речи также служат достижению зримости, отчетливости, детальности поэтического выражения: «...Язык фантазии состоит в использовании фигур, преимущественно метафор, посредством которых вещи становятся полностью видимыми (wodurch die Dinge gantz sichtbar gemacht werden)» (S. 250). Здесь мы имеем дело с отголосками старого риторического учения о фигуре evidentia, позволяющей «увидеть» событие.

Пристрастие Бодмера к деталям, мелочам, подробности описаний (качества, не одобряемые Готшетом) проявляется и в его рассуждении об эпитетах (Beywörter): при их помощи можно выразить мельчайшие обстоятельства (geringen Umstände), которые глазу кажутся неприметными (S. 260).

Зрелое Просвещение: поэтика в союзе с эстетикой.

Г. Ф. МАЙЕР, И. Г. ЗУЛЬЦЕР, И. Э. и И. А. ШЛЕГЕЛИ, Ю. МЭЗЕР, Ф. НИКОЛАИ, М. МЕНДЕЛЬСОН, Г. Э. ЛЕССИНГ, К. ГАРВЕ, К. Ф. ФОН БЛАНКЕНБУРГ, Г. К. ЛИХТЕНБЕРГ

С середины XVIII века в Германии начинается эпоха эстетики: появляются многочисленные философствующие «обоснования изящных наук» (одной из которых является и латиноязычная эстетика А. Баумгартена, 1750-58 гг.): поэтика, из недр которой эстетика родилась, теперь все чаще

вынуждена довольствоваться ролью раздела в общеэстетическом трактате. Едва ли не первый образец такого трактата — «Начала всех изящных наук» (1748-1750) ученика Баумгартена ГЕОРГА ФРИДРИХА МАЙЕРА. Следует отметить, что первый том труда Майера вышел раньше, нежели первый том эстетики Баумгартена. Исходное понятие Майера уже чисто эстетическое — это красота (Schönheit), понимаемая как совершенство (Vollkommenheit), обусловленное целостностью: «Когда многие вещи имеют причину в чем-то одном, то они согласуются друг с другом, и это согласие называют совершенством (Wenn viele Dinge den hinreichenden Grund von einem enthalten, so stimmen sie miteinander überein, und diese Übereinstimmung nennt man die Vollkommenheit)». «Метафизика доказала, что никакая вещь не возможна, если она не является единством (wenn es nicht eins ist). Благодаря этому единству все части целого так связаны между собой, что можно с наглядностью постичь: ни одна из этих частей не может быть отделена от целого, одно определяется другим и во всем объеме вещи нет ничего избыточного, ничего несвязанного (es sei nichts Überflüssiges, nichts unverknüpftes in dem ganzen Umfang einer Sache)» (§ 102). Эта идея, заимствованная из метафизики Лейбница, переносится Майером на эстетический объект; при этом остается не ясным, чем эстетический объект отличается от обычного, если всякая существующая в мире вещь имеет вышеописанное «единство».

Произведение искусства обладает эстетическим правдоподобием (ästhetische Wahrscheinlichkeit) только тогда, когда оно образует целое (ein Ganzes) и каждая часть обусловлена связью целого (Zusammenhang), так что «ни одну часть нельзя отделить от другой без ущерба для красоты целого (daß kein Teil ohne Nachteil der Schönheit des Ganzen von dem übrigen getrennt werden kann)» (§ 103). Эти общеэстетическая предпосылка единства далее переносится Майером в область собственно поэтики: «Поэтический вымысел (Erdichtung) возникает, когда мы берем отдельные части различных образов и соединяем их в единое представление как в некое целое... (sie in eine Vorstellung als in ein Ganzes zusammen verbinden)» (S. 265).

Следуя психологическим увлечениям эпохи, Майер подробно останавливается на духовных способностях, участвующих в создании поэтического вымысла. Этих способностей четыре: воображение (Einbildungskraft), память (Gedächtnis), абстрагирование (Abstraction), остроумие, пронизательность (Witz, Scharfsinnigkeit). «Воображение вместе с памятью должны нам предоставлять материал для творчества (die Materialien zu den Erdichtungen verschaffen)»; «абстрагирование должно ... отсекал ненужные части образов (die unbrauchbare Theile der Einbildungen absondern)»; «остроумие, вместе с внимательностью, должно связывать оставшиеся части; «пронизательность должна позаботиться о том, чтобы из этих частей не возникало нелепых и ужасных целостностей (unmögliches und hässliches Ganze)». Наличие у человека этих способностей Майер считает необходимой предпосылкой творчества: «Чем лучшим остроумием, воображением и т. п. обладает человек, тем совершеннее и его поэтическая способность; если же эти силы у него негодные, то будет пустой тратой времени пытаться их улучшить» (S. 265).

Чрезвычайно показательно соотношение, которое Майер выстраивает между воображением и остроумием: первое занимает у него пока еще подчиненное место — оно лишь предоставляет материал для остроумия, которое все еще, со времен барокко, остается главной синтетической способностью поэта.

Отношение поэта к материалу, накопленному

воображением и памятью, напоминает у Майера отношение оратора к запасу слов (*copia verborum*) по Квинтилиану: поэт черпает образы (*Einbildungen*) из своего запаса точно так же, как оратор слова и выражения — из своего; метод работы художника с этим запасом осмыслен крайне механистически. «Следует создать богатый запас прекрасных образов (*einen reichen Vorrath schöner Einbildungen*), которые стали бы материалом (*der Stoff*) для сочинения... Кто подобающим образом знает историю, тот наполнил свое воображение бесконечно многими образами (*der füllt seine Einbildungskraft, mit unendlich vielen Bildern*). Разве ему может не доставать материала, чтобы создавать новые представления? (Кан э ihm also wohl an Materie fehlen, neue Vorstellungen zu schaffen?). Ему нужно лишь соединять части рассказа не так, как они соединены в истинной истории (*Er darf ja nur die einzeln Theile der Geschichte anders mit einander verknüpfen, als sie in der wahren Historie mit einander verbunden sind*). Вообще поэту рекомендовано овладеть как можно большим кругом знаний (тут всплывает запоздалый образ барочного поэта-полигистора), чтобы располагать большим набором элементов для всё новых «соединений»: «Кто достаточно владеет этими науками, тот обладает бесконечно многими материалами, из которых он может составлять (*zusammensetzen*) новые здания своих вымыслов (*die neuen Gebäude seiner Erdichtungen kan*)» (S. 265-266).

Понимание творчества как механической комбинаторики, оперирующей запасом образов, развивается и дальше: «Способность к творчеству (*Dichtungsvermögen*) расширяется ... не только обилием вымыслов (*die Menge der Erdichtungen*), но и богатством каждого вымысла в отдельности (*durch den Reichtum einer jeden Erdichtung*). Это богатство обусловлено либо количеством образов, содержащихся в одном вымысле («чем больше образов составляют материю данного вымысла, тем он богаче»), либо количеством связей между образами в пределах одного вымысла («Чем разнообразней эти связи, тем богаче вымысел»). В то же время поэт должен следить за тем, чтобы «единство [произведения] не понесло ущерба, что бывает, когда много вещей связано друг с другом неправильно». Все части произведения должны быть эстетически значительны (*ästhetisch groß und würdig*), пропорциональны; тут Майер неожиданно обращается к метафоре, которая вольно или невольно показывает, откуда идут все эти рассуждения о целостности и соотношенности частей: неправильно было бы «соединять голову великана с туловищем карлика (*einen Riesenkopf und den Leib eines Zwerges mit einander verbinden*)» — эта метафора гетерогенного, из неправильных частей слепленного тела конечно, не может не напомнить о начале «Искусства поэзии» Горация.

Классицистические пристрастия Майера выдает его неодобрение (вполне в духе Готшета) Гансвурста — «уродливого порождения поэзии (*Mißgeburst der Dichtungskraft*). Когда порой в некоей сцене происходит нечто великое и значительное, является дурак и оскверняет всё произведение (*Wenn manchmal in einer Scene grosse und würdige Sachen vorkommen, so komt der Narre und beschmutzt die ganze Erdichtung*)» (S. 268-269).

Поэтика оказывается частью если не эстетики, то «всеобщей теории искусств» и в первом немецком алфавитном словаре терминов искусства — «*Всеобщей теории изящных искусств*» (1771) ИОГАННА ГЕОРГА ЗУЛЬЦЕРА (далеко не все статьи в этом словаре написаны самим Зульцером: так, многие статьи музыкальной тематики написал И. Ф. Кирнбергер, и т. п.).

Зульцер придерживается принципа подражания природе, но придает ему, в духе английских эстетиков

(прежде всего Шефтсбери) особый смысл: художник подражает не произведениям природы, но природе как созидательной силе — иначе говоря, подражает не творениям, а самому творцу. «Поскольку художник — слуга природы (*der Künstler ein Diener der Natur ist*) и имеет одинаковые с ней замыслы, то он нуждается в тех же средствах, чтобы достигнуть цели. Так как эта первейшая и совершеннейшая художника идет к своей цели столь правильным путем, что невозможно представить что-либо лучшее, то и художник должен ей в этом подражать (*Da diese erste und vollkommenste Künstlerin zur Erreichung ihrer Absichten so vollkommen richtig verfährt, daß es unmöglich ist, etwas besseres dazu auszudenken, so ahme er ihr darin nach*)» (статья «Подражание» — «*Nachahmung*»).

Еще яснее эта мысль проведена в статье «Идеал»: «Всякий сколь-нибудь одаренный человек действует не как существо претерпевающее, мертвое зеркало — не сохраняет в неизменности одни лишь формы вещей, воспринятые им посредством органов чувств, но создает сущности и формы по аналогии с теми, которые он находит в природе (*Jeder Mensch von irgend einigem Genie, der nicht als ein bloß leidendes Wesen, als ein toter Spiegel nur die Formen der Dinge, die er durch die Sinnen empfangen hat, unverändert behält, bildet sich Wesen und Formen nach der Analogie derer, die er in der Natur findet*)».

В статье «Стихотворение» («*Gedicht*») Зульцер проводит знаменательное различие между двумя типами стихотворения: «Поэт либо отдается одному лишь предмету, рассматривая его со всех сторон и выражает в речи то, что видит: либо он отдается не столько тронутому его предмету, сколько воздействию, которое он этого предмета получил. В первом случае поэт отображает предмет, во втором — свое чувство от него (*Entweder hängt der Dichter dem Gegenstand allein nach, betrachtet ihn von allen Seiten und drückt durch die Rede das aus, was er sieht; oder er hängt nicht sowohl dem Gegenstand nach, der ihn rühret, als der Wirkung, die er davon empfindet. Im ersten Fall mahlt der Dichter den Gegenstand ab, im ändern seine Empfindung darüber*). По справедливому замечанию З. фон Лемпичко, Зульцер предвосхищает здесь проведенное позднее Ф. Шиллером различие между наивной и сентиментальной поэзией.

Зульцер критикует традиционные жанровые родовые таксономии на том основании, что они исходили из внешней формы (*von der äußeren Form*) и игнорировали внутренние признаки (*innerlichen Kennzeichen*) произведений. Он предпринимает попытку (не слишком удачную) заново выстроить теорию родов на психологическом основании, исходя из абсолютно новой для поэтики категории настроения (*Laune*): «Возможно, плодотворное подразделение произведений на роды могло бы быть выведено из разных степеней поэтического настроения (*aus den verschiedenen Graden der dichterischen Laune*), а подвиды могли бы быть выведены из случайности материала или формы стихотворения (*aus dem Zufälligen der Materie oder der Form der Gedichte*). В высшей степени показательно для этой психологизирующей эпохи, что форма представляется Зульцеру чем-то гораздо более случайным, чем настроение поэта. С этим последним понятием соседствует как почти синонимичное ему понятие «*Fassung*», под которым Зульцер понимает «то особое состояние души, которое придает представлениям и действиям особенный тон (*jeden besonderen Zustand des Gemütes, der den Vorstellungen und Handlungen einen besonderen Ton gibt*)» (статья «*Fassung*»). Сходная мысль высказана и в статье «Искусства» («*Künste*»), где говорится, что «для каждого жанра требуется не только особенный гений (*ein*

eigenes Genie), но и особое состояние и настроение души (eine besondere Gemütsfassung und eine eigene Stimmung der Seele)». Понятия настроения и тона (осмысленного как некое далее неделимое, элементарное свойство произведения, определяющее его характер), введенные Зульцером, будут впоследствии востребованы в поэтике Гердера и романтиков.

Деятельность братьев Иоганна Элиаса и Иоганна Адольфа Шлегелей (второй из них — отец братьев А. В. и Ф. Шлегелей) ознаменовало дальнейшее движение в направлении к предромантической поэтике «Бури и натиска» и Гердера. В частности, принцип подражания подвергается у них сильной коррекции, а порой и критике. В сочинении «О подражании» («Von der Nachahmung») (1745) Иоганн Элиас Шлегель высказывает новую мысль: подражание порой отнюдь не достигает сходства, продукт подражания может оказаться совсем не похожим на его предмет. «Неверный ученик Готшеда», как называет И. Э. Шлегеля Б. Марквардт, не отказываясь полностью от принципа подражания, предложил ставить перед художником задачу достигать не полной идентичности (Gleichheit), но общего подобия (Ähnlichkeit). Лишь наиболее важные, определяющие части поэтического «изображения» должны быть «похожи»; в целом же читатель/зритель вовсе не должен испытывать иллюзию полной реальности, — напротив, он должен осознавать, что перед ним — поэтический образ, который реальностью не является. Так И. Э. Шлегель, практически одновременно с Брейтингером, открывает путь к введению в поэтологический и эстетический дискурс категории видимости (Schein).

Иоганн Элиас подразделяет подражание на драматическое и историческое и причисляет к первому, по старой традиции, лирику — хотя определяет ее по-новому, как «стихотворения, где поэт выражает свой собственный аффект (gar seinen eigenen Affect ausdrückt), т. е. главным образом оды». В топосе *prodesse-delectare* он разрушает равновесие его двух элементов, отдавая предпочтение *delectare*, которое называет удовольствием: «Я утверждаю, что удовольствие важнее наставления (Ich muß gestehen, daß das Vergnügen dem Unterrichten vorgehe)»; тем самым он предвосхищает учение М. Мендельсона об удовольствии (см. ниже).

В «Письме к господину N. N. о комедии в стихах» («Schreiben an den Herr N. N. über die Komödie in Versen») (1740) Иоганн Элиас Шлегель отказывается от единства места и утверждает, что комедию можно писать стихами — что отрицали готшеанцы, оставившие стих исключительно для трагедии (сам же Готшед в этом вопросе проявлял некоторые колебания). В «Сравнении Шекспира и Андреаса Грифиуса» («Vergleichung Shakespeares und Andreas Gryphius») (1741) он вводит некоторые мотивы будущего романтического мифа о Шекспире: у обоих поэтов «самосформировавшийся дух царит над правилами (mehr ein selbstwachsender Geist als Regeln herrschen)», в обоих есть нечто дикое (etwas Rauhes); характерно, что презрение к правилам и «дикость» оцениваются позитивно. Вполне предромантически выглядят и рассуждения Иоганна Элиаса в «Мыслях о восприятии датского театра» («Gedanken zur Aufnahme des dänischen Theaters») (1747), где он фактически отрицает универсальные правила, ставя принципы театра в зависимость от характера нации: «Каждый народ, предписывает театру, дабы он нравился, различные правила, соответственно различию в нравах; пьеса, написанная для одного народа, редко понравится другому (ein Stück, das für eine Nation gemacht ist, wird selten den andern ganz gefallen)»;

«...пьесы во французском вкусе в Англии, как и пьесы в английском вкусе во Франции принимаются одинаково плохо».

Иоганн Адольф Шлегель, переводчик Баттё, помещал в изданиях своего перевода собственные рассуждения, в которых нередко подвергал Баттё довольно резкой критике. Так, в статье «О высшем и самом всеобщем принципе поэзии» (в двух изданиях — 1751 и 1759) он критикует упорное понимание подражания у Баттё: поэт «не просто имеет предмет [подражания] перед глазами (nicht bloß den Gegenstand vor Augen gehabt)» — значимо еще и его субъективное состояние: «Важно даже и то, каким взглядом он созерцает предмет — веселым или меланхоличным, озорным или нежным (Es sogar darauf ankömmt, ob das Auge, das den Gegenstand betrachtet, fröhlich oder schwermüthig, mutwillig oder sanft sei)». В поэтологических представлениях о подражании все настойчивее заявляет о себе субъективный момент: и подражая, поэт выражает свое субъективное сиюминутное отношение к предмету подражания (мы уже видели выше, какое значение у Зульцера приобретает понятие настроения).

Субъективация принципа подражания неминуемо должна была привести к утверждению идеи поэзии как выражения, — что мы и наблюдаем, сравнивая различные редакции текста Шлегеля. Если в 1751 он определяет поэзию как «чувственнейшее представление (Vorstellung) прекрасного или благого», то в 1759 вместо *Vorstellung* появляется слово выражение (*Ausdruck*): «Поэзия — чувственнейшее выражение в речи прекрасного и благого или того и другого сразу (Die Poesie ist der sinnlichste Ausdruck des Schönen oder des Guten oder des Schönen und Guten zugleich durch die Sprache)».

Шлегелевское определение поэзии было вполне адекватно оценено современной критикой: анонимный рецензент в «Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften» (1771, на третье издание перевода Баттё) пронизательно пишет, что Иоганн Адольф Шлегель, критикуя Баттё, «сделал большой шаг к изобретению лучшей и более верной теории», ибо «его различение подражания и выражения (sein Unterschied zwischen Nachahmung und Ausdruck), возможно, впервые вывело нас на путь, где нам удастся точнее определить различия между искусствами и различными формами в пределах данного искусства» (*Markwardt: 1956. S. 110-112*).

В тексте «О классификации изящных искусств» («Von der Einteilung der schönen Künste») (1770) И. А. Шлегель одним из первых вводит понятие прозаического словесного искусства (*prosaischen Dichtkunst*), определяя всё прозаическое как поэзию вещей (*Poesie der Sachen*). Он же дает высокую оценку жанра романа как «своеобразного и истинного чудесного произведения (eigentümliches echtes Wunderwerk)» (*Markwardt: 1956. S. 115-117*).

Характерный для эпохи интерес к сопоставлению искусств с точки зрения их возможностей проявился в работе Карла Фридриха Бремера «Основательное исследование об истинном понятии поэзии» («Gründliche Untersuchung von dem wahren Begriffe der Dichtkunst») (1744). Сравнение, проводимое Бремером между поэзией и живописью, позволило Б. Марквардту назвать его предшественником Лессинга. У Бремера в самом деле звучит знакомый (по Гунольд и Готшеду) топос превосходства поэзии над живописью, который здесь (как позднее и у Лессинга) трактован как превосходство динамичного над статичным: «Все пластические искусства трактуют лишь присутствующие вещи; они не могут представлять изменения, события и фабулы (alle Bilderkünste gehen nur auf zugleich vorhandene Sachen;

und Veränderungen, Begebenheiten und Fabeln können sie nicht vorstellen)), поэзия же «представляет нам связь как следующих друг за другом, так и одновременно присутствующих вещей (stellt uns sowohl einen Zusammenhang auf einander folgender als zugleich vorhandener Dinge vor)» (Markwardt: 1956. S. 122-123).

Мотив начатой И. Э. Шлегелем критики универсальных правил с точки зрения единичного, индивидуального — будь то национальный характер или личный темперамент — продолжает МИХАЭЛЬ КОНРАД КУРЦИУС в «Критических рассуждениях» («Kritische Abhandlungen»), которые он опубликовал вместе со своими «Стихотворениями» («Gedichte») (1760): «Одни и те же предметы имеют неодинаковое действие на людей разного физического или душевного склада (Gleiche Gegenstände haben bei Leuten von unterschiedener Zusammensetzung der Blutgefäße oder Gemütsbeschaffenheit nicht die gleiche Wirkung)», поэтому поэт должен «иметь перед глазами характер нации и людей, для которых он пишет».

Особое место ЮСТУСА МЁЗЕРА в поэтике этой эпохи определяется двумя моментами: во-первых, своеобразной интерпретацией понятия комического, а во-вторых, оригинальной критикой принципа подражания, которая совсем не похожа на критику, развиваемую братьями Шлегелями. В сочинении «Арлекин, или защита гротескно-комического» («Harlekin oder Verteidigung des Groteske-Komischen») (1761, 2 изд. 1777) Мёзер отмечает социальную полезность комического («арлекинады»): она «веселит угнетенного своим бременем подданного (bedrängten Untertan in seiner Last ermuntere)», «успокаивает дикую душу, поднимает склонившегося, воодушевляет уставшего (wilde Gemüt besänftige, ein niederschlagenes erhebe, ein ermüdetes von neuem begeistre)». Мёзер определяет гротескно-комическое как величие, лишённое силы (Größe ohne Stärke), дистанцируясь от аристотелевского определения, которое Мёзер передает формулой зло без боли (Übelstand ohne Schmerz). При этом величие Мёзер понимает как нечто внутреннее: так, Дон Кихот являет нам «величие намерения без силы духа (Größe des Vorsatzes ohne Stärke des Geistes)», и потому он комичен.

Оригинальность выступления Мёзера против принципа верности природе состоит в том, что в качестве модели идеального отношения искусства к действительности он берет оперу. Как справедливо замечает Б. Марквардт, «защита оперы переходит здесь в энергичное выступление против просветительского принципа правдоподобия и учения о мимесисе» (Markwardt: 1956. S. 148). Мёзер определяет оперу как «представление из возможного мира», как «царство химер», которое «открывает очарованное небо (Die Opernbühne ist das Reich der Chimären; sie eröffnet einen gezauberten Himmel)». Однако в химеричности оперы нет ничего дурного — напротив, «величайшая хвала, которую можно высказать опере или героическому стихотворению, обладающему своим собственным миром, состоит в том, что и то и другое в сравнении с нашим миром абсолютно неестественны (Es kann also der größte Lobspruch, den man einer Oper oder einem Heldengedicht, welches seine eigne Welt hat, geben kann, eben darin bestehen, daß beide in Vergleichen unsrer Welt völlig unnatürlich sind)». В самый разгар просветительской эпохи эта апология неестественности звучит поразительно смело. В то же время мёзеровская аналогия поэтического произведения с оперой как автономным миром, возможно, была заимствована ГЕТЕ (если, конечно, не допустить простого совпадения) в диалоге «О правде и правдоподобию» (1798): опера подобна поэтическому произведению в том, что «составляет маленький замкнутый мир (macht sie freilich

eine kleine Welt für sich aus)», который «надо судить по его собственным законам» (об опере как поэтологической модели см. диссертацию: Lulé: 2004).

Вклад в немецкую поэтику КРИСТИАНА ФЮРХТЕГОТТА ГЕЛЛЕРТА состоит в разработке на немецкой почве жанра серьезной комедии. Ноты чувствительности, общий перенос акцента от принципа остроумия (Witz) к сентименталистской идее сердца (Herz) сказались в его сочинении «О трогательной комедии» («Pro commoedia commovente»), с подзаголовком: «Abhandlung für das rührende Lustspiel») (1751). Комедия, по Геллерту, должна вызывать «более серьезные» (ernsthafere) душевные движения, чтобы «приятно трогать души (die Gemüter auf die eine angenehme Art zu rühren)». «Слезы, вызываемые комедией, подобны нежному дождю, который не только освежает семя, но и делает его плодovitым». Основа творчества — природа и чувство; правила больше не нужны: «В предметах которые постигаются чувством и чья ценность познается посредством чувства, голос природы, по моему мнению, важнее голоса правил (In Dingen, welche empfunden werden und deren Wert durch die Empfindung beurteilt wird, sollte ich glauben, müsse die Stimme der Natur von größerm Nachdrucke sein als die Stimme der Regeln)».

Наблюдаемое нами усложнение жанровых канон, закрепление за жанрами и эстетическими категориями непривычных для них содержательных моментов (так, «гротескно-комическое», по Мёзеру, должно передавать «величие»; комедия, по Геллерту, должна вызывать «слезы», и т. п.) продолжается и далее — например, в теории сатиры у ГОТЛИБА ВИЛЬГЕЛЬМА РАБЕНЕРА. В сочинении «О злоупотреблении сатирой» («Vom Mißbrauche der Satyrge») (1751) Рабенер отрицает сатиру-высмеивание и, в просветительском духе, стремится закрепить за ней воспитательную функцию. Его неодобрение вызывают юнцы, которые «прекращают язвить лишь когда начинают думать (aufhören zu spotten, sobald sie anfangen zu denken)». Подлинный же сатирик исполнен добрых чувств: он «должен испытывать благодарную радость, когда видит, что его насмешка сохраняет родине хорошего гражданина, а другого принуждает перестать быть смешным и порочным (sein Spott dem Vaterlande einen guten Bürger erhält und einem andern zwingt, daß er aufhöre, lächerlich und lasterhaft zu sein)» (Цит. по: Markwardt: 1956. S. 163).

Некоторые поэтологические понятия, разрабатываемые в эту эпоху, Б. Марквардт относит (и не без основания) к культуре рококо. Среди таких понятий — игра, шутка, грация. Выражением рокайльного умонастроения можно считать знаменитые строки КРИСТОФА МАРТИНА ВИЛАНДА из поэмы «Идрис и Зенида» («Ildris und Zenide») (1767): «Радовать — первый долг муз; но играя, они дают наилучший урок (Ergötzen ist der Musen erste Pflicht / Doch spielend geben sie den besten Unterricht)» (1:6). Мотив игры мы встречали и ранее, например, в барочной поэтике А. Бухнера и даже у М. Лютера, однако здесь на нем сделан особый акцент: игра — не «приправа» к дидактическому уроку, как у Бухнера, но главный, едва ли не единственный модус поведения «муз». Вышеупомянутый ФРИДРИХ ФОН ХАГЕДОРН в стихотворении «К поэзии» («An die Dichtkunst») называет поэзию «подругой по играм в часы моего досуга (Gespielin meiner Nebenstunden)», тем самым также связывая идею поэзии с идеей игры.

Вопреки все более распространяющемуся представлению о поэзии как выражении собственных чувств, поэт рокайльного умонастроения может, в противовес этому общему устремлению к искренности, настаивать на деланном, шуточном характере своих стихов. Так, КРИСТИАН ФЕЛИКС ВАЙСЕ признается: «Прочувствовал я

немногое; я пел больше просто шутки ради (*Das wenigste hab ich geföhlet / Das meiste sang ich bloß aus Scherz*); тут же, впрочем, выражая надежду, что в будущем познает счастье любви и тогда создаст лучшие песни («К музе» — «An die Muse», 1758).

Идея шутки как модуса поэтического творчества переносится на эпос; комическая поэма получает неожиданной высокой статус в системе жанров. Так, Иоганн Якоб Душ в «Письмах о воспитании вкуса» («Briefe zur Bildung des Geschmacks») (1764-73) пишет: «Комическая эпопея — совершеннейший и приятнейший род сатиры (ist die komische Epopée die vollkommenste und angenehmste Art von Satyre)».

Вместе с тем получает распространение и идеал простоты, понимаемой как некая приятная небрежность; в частности, в теории идиллии у Саломона Геснера в его предисловии «К читателю» из сборника идиллий (1756): он стремится передать прекраснейшую простоту природы (*schönste Einfalt der Natur*), вместе с тем далекою от школьного порядка (*schulgerechten Ordnung*).

Еще одно рокайльное понятие — грация; его теорию разрабатывает Фридрих Юстус Ридель (*Franz Justus Riedel*) в главе «О грации» («Über die Grazie») из «Теории прекрасных искусств и наук» («Theorie der schönen Künste und Wissenschaften», 1767). Он определяет ее как «нежную красоту... по возможности связанную с возбуждением (*Sanfte Schönheit ... womöglich mit Reiz verbunden*)».

В этот период появляются тексты, трактующие понятие гения, которому суждено будет сыграть столь важную роль в эпоху штюрмерства. Фридрих Николаи в «Письмах о нынешнем состоянии изящных искусств в Германии» («Briefe über den itzigen Zustand der schönen Wissenschaften in Deutschland») (1755) бросил фразу, которая в дальнейшем стала почти что крылатой: «Гений, эта живая сила души (*Das Genie, die vivida vis animi*), — единственный путь к превосходному в изящных искусствах; ученость и трудолюбие, которыми наши плохие писатели хотят его заменить, лишь выдают его отсутствие» (Brief 18).

МАРТИН (Фридрих Габриэль) РЕЗЕВИЦ пишет едва ли не первый немецкий трактат на эту тему — «Опыт о гении» («Versuch über das Genie») (1759-60). Он еще весьма далек от штюрмерского культа гениальности; гений здесь чаще трактуется как способность, которой «обладает» человек (доминирует форма «иметь гений» — *Genie haben*), однако появляется уже и форма «быть гением» (*Genie sein*). Резевиц отмечает бессознательное начало в гении — хотя скорее как курьез: «Существуют гении, которые сами не осознают тот новый путь, на который вступила их душа (*Es gibt selbst Genies, welche auf den Weg nicht merken, den ihre Seele nimmt*)». Гений проявляется в новизне, которая ныне редка: кто и в наше время «изобретает нечто новое и доводит его до совершенства...», тот определенно является редким и великим гением (*einer Erfindung den Anfang gibt und sie zugleich auch zur Vollkommenheit bringt ... der muß gewiß ein seltenes und großes Genie sein*).

Психологическому и семиотическому обоснованию поэтики способствовал МОИСЕЙ МЕНДЕЛЬСОН, который прочно утвердил в эстетике понятие удовольствия (*Vergnügen*), а также перенес на немецкую почву учение о различении естественных и произвольных знаков (разработанное аббатом Дюбо). В «Размышлениях об источниках ... изящных искусств и наук» («Betrachtungen über die Quellen ... der schönen Künste und Wissenschaften») (1757/58, 2 изд. — «Hauptgrundsätzen der schönen Künste und Wissenschaften», 1761) Мендельсон формулирует это различие следующим образом: в естественных (*natürliche*) знаках «связь знака с обозначаемой вещью обоснована

свойствами самого обозначаемого (*die Verbindung des Zeichens mit der bezeichneten Sache in den Eigenschaften des Bezeichneten selbst gegründet ist*); «произвольными называются те знаки, которые по своей природе не имеют ничего общего с обозначаемой вещью (*werden diejenigen Zeichen willkürlich genannt, die vermöge ihrer Natur mit der bezeichneten Sache nichts gemein haben*)». Цвет, линия, тон, жесты, танцевальные движения — естественные знаки; артикулированные тоны речи, слова, буквы — произвольные знаки. При этом Мендельсон, с его особой чувствительностью к «смешанным ощущениям», тут же размывает эти границы, отмечая, что и в изобразительном искусстве могут быть произвольные знаки (аллегория), а в поэзии — знаки естественные (звукопись).

В теории драмы Мендельсон выдвигает оригинальное понятие театральной нравственности (*theatralische Sittlichkeit*): «Сцена имеет свою особенную нравственность. В жизни нравственно лишь то, что укоренено в нашем совершенстве; на сцене, напротив, нравственно всё, что имеет основу в сильной страсти (*Im Leben ist nichts sittlich gut, das nicht in unser Vollkommenheit gegründet ist; auf die Schaubühne hingegen ist es alles, was in der heftigen Leidenschaft seinen Grund hat*)». («Письма об ощущениях» — «Briefe über die Empfindungen», 1755. 13 Brief). Мендельсон фактически развивает здесь мотив сценической жизни как особого, автономного, независимого мира (мотив, который мы уже обнаружили у Мёзера и Гете): если «собственная нравственность» этого мира имеет иную природу, чем «нравственность жизни», то драма освобождается от дидактических функций (к чему, видимо, и стремится Мендельсон).

Принцип удовольствия, спроецированный на традиционную дилемму правил-гения, дает Мендельсону неожиданный аргумент против диктата правил: в «Письмах об ощущениях» он обращает внимание на то, что многие эпопеи, сделанные по правилам, тем не менее не доставляют никакого удовольствия.

В текстах Готхольда Эфраима ЛЕССИНГА эстетическая проблематика (обсуждение вопросов о прекрасном и безобразном в «Лаокооне», и т. п.) переплетена с поэтологической; Лессинг стремится установить универсальные общие законы словесного искусства (с учетом их отличия от законов изобразительного искусства, сформулированного в том же «Лаокооне»), поэтому его идеи знаменуют окончательный переход от предписательной поэтики правил к «законодательной» поэтике.

Просветительская идея воспитания и становления человечества, все глубже осознающего свою ценность и свое достоинство, — центральная у Лессинга, который всегда считал, что «все жанры поэзии должны нас улучшать (*Bessern sollen uns alle Gattungen der Poesie*)» («Гамбургская драматургия». St. 77) — но улучшать не дидактикой проповеди, а силой самого искусства, унаследовавшей силу самого Творца: ведь любое творение — «силует того целого, которое создано вечным творцом (*Schatteñriß von dem Ganzen des ewigen Schöpfers*)» (Ibid. St. 79).

Мотив живого, становящегося, развивающегося человека появляется уже у раннего Лессинга. В «Предисловии к трагедии Томсона» («Vorrede zu Thomsons Trauerspielen») (1756) он пишет, что знанию человеческого сердца, «магическому искусству» представлять перед зрителем возникновение и развитие страсти «не научит никакой Аристотель, никакой Корнель». Далее же следует знаменитое признание, что он, Лессинг, хотел бы скорее создать живой, хотя и уродливый человеческий образ, чем совершенную, но мертвую статую; что он скорее стал бы создателем «Лондонского купца» (мещанская драма

Дж. Лилло), чем «Умирающего Катона» (трагедия Готшеда), «несмотря на то, что последняя обладает всеми механическими правильностями (alle mechanischen Richtigkeiten), благодаря которым ее хотели сделать образцом для немцев». Фактически Лессинг производит здесь пересмотр аксиологической парадигмы поэтики: он упраздняет традиционное противопоставление совершенно-го/прекрасного и несовершенного/уродливого и ставит на его место противопоставление живого/развивающегося/динамичного и мертвого/статичного/механического, подчеркивая при этом, что живому позволительно быть неправильным и уродливым. Именно Лессинг вводит в поэтику слово «механическое» с негативной коннотацией; так, в «Гамбургской драматургии» (St. 68) он пишет: «если убрать из большинства французских пьес их механическую правильность (ihre mechanische Regelmäßigkeit), скажите мне, что останется в них, помимо красот такого рода?».

Соединяя в себе критика и художника, Лессинг способствовал синтезу этих двух ролей; формулу такого синтеза он предложил в «Гамбургской драматургии»: «Не всякий критик — гений: однако всякий гений — прирожденный критик. Он несет образцы всех правил в самом себе (Nicht jeder Kunstrichter ist Genie: aber jedes Genie ist ein geborener Kunstrichter. Es hat die Probe aller Regeln in sich)» (St. 96). Так идея правила оказывается интериоризованной: художник, начиная творить, имеет «правила» (вернее, в понимании Лессинга, уже не правила, но некое законодательство искусства) не перед собой, но в самом себе.

Главное поэтологическое понятие Лессинга соответствует его установке на динамику, жизненное развитие; это понятие — действие (Handlung); так у Гердера главным понятием станет энергия (Energie). Сопоставление поэзии и пластических искусств, произведенное в «Лаокооне» (1766), позволяет Лессингу сформулировать «общий закон поэзии» в ее отличии от изобразительных искусств: «действия составляют предмет поэзии» (XVI); «временная последовательность — область поэта, пространство — область живописца» (XVIII). Поэзия всегда изображает «действие» на основе «временной последовательности произвольных знаков»; живопись изображает «тела с их видимыми свойствами». Проблематика «Лаокоона» главным образом эстетическая, однако его можно трактовать и как небывалое по размаху развитие старого поэтологического топоса о превосходстве поэзии над изобразительными искусствами (среди вышеупомянутых нами выразителей этого топоса в немецкоязычной поэтике — Меннинг, Гунольд, Готшед, а также Бремер, формулировки которого особенно близки лессинговским). Лессинг исходит из посылки, что «поэзия есть искусство более широкое», чем живопись и скульптура; что «ему доступны такие красоты, каких никогда не достигнуть живописи» (VIII); поэзия может без ущерба для себя изображать и безобразное (XXIII). Аксиоматичное для Лессинга превосходство поэзии над изобразительными искусствами обусловлено двумя основополагающими для всей лессинговской эстетики посылками: внутреннее предпочтительнее внешнего (поэтому превосходство живописи в изображении «внешней, наружной оболочки» ничего для Лессинга не значит), движение предпочтительней статики (способность поэта изображать «красоту в движении» гораздо важнее подробного воссоздания статичной красоты живописцем).

Драма — главная тема Лессинга. Ее история представлялась ему важной частью духовной истории нации: «мы полагаем, и мы в этом уверены, что ничто не позволяет так

понять природную сущность народа (das Naturell eines Volkes), как его драматическая поэзия» («Материалы по истории и восприятию театра. Предисловие» — «Beiträge zur Historie und Aufnahme des Theaters. Vorrede», 1750).

Главный поэтологический текст Лессинга — «Гамбургская драматургия» (1767) — по справедливому наблюдению З. фон Лемпицкого (*Lempicki: 1920. S. 320-321*), построен на двух антитезах: старых авторов и французов, французов и англичан. Первая антитеза была подготовлена «Спором старых и новых» и решена Вольтером в пользу последних; вторая подготовлена уже начавшимся в Германии в середине XVIII века обсуждением Шекспира (И. Э. Шлегель и др.). Первая антитеза всплывает при рассмотрении техники драмы. В связи с принципом трех единств Лессинг анализирует структуру псевдоклассической драмы; при этом «стилистический идеал французов предстает как величайшее недоразумение и самообман». Отталкиваясь от испанской драмы с ее запутанной интригой, французы рассматривали единство места и времени не как следствие единства действия, «но как неизбежность, требуемую для изображения действия». Вторая антитеза возникает у Лессинга, когда он обращается к вопросу о воздействии драмы. Параллельное рассмотрение образов, созданных Шекспиром и Вольтером, позволяет Лессингу показать всю психологическую бедность французской драмы.

В итоге три классических единства отвергнуты; вместо них выдвигаются два новых правила: эмоционально-смысловое единство (в драме, как в симфонии, должна царить одна страсть — 27. St.) и внутреннего правдоподобия. Понятие действия подвергается интериоризации: под ним Лессинг в другой работе («О басне» — «Über die Fabel», 1759) понимает не только цепь внешних событий, но и «внутреннюю борьбу страстей, череду различных мыслей, где одна сменяет другую (innere Kampf von Leidenschaften, jede Folge von verschiedenen Gedanken, wo eine die andere aufhebt)».

В ряду корректив, произведенных авторами разных эпох в аристотелевской теории трагедии, сделанная Лессингом поправка, пожалуй, самой знаменитой. В духе своих представлений о человеке и человечности Лессинг устраняет из аристотелевской пары «страх и сострадание» первую половину. Говоря о сострадании и страхе, Аристотель, по Лессингу, имел в виду не ужас (Schrecken), но страх (Furcht). Но такой страх заключается в самой идее сострадания: он и есть «сострадание, отнесенное к нам самим». Определение этого страха Лессинг находит в 5 и 8 главах 2-й книги «Риторики» Аристотеля, где говорится: «Для нас страшно все то, что возбудило бы наше сострадание...» (St. 74-75).

Однако если страх и сострадание — одно и то же, то зачем вообще Аристотель упоминал о страхе? Ответ Лессинга таков: «Как только кончается представление трагедии, наше сострадание проходит, и из всех испытанных нами ощущений остается только страх перед тем несчастьем, которое мы лицезрели...». Страх, таким образом, является лишь побочным эффектом трагедии; в целом же «трагедия есть поэтическое произведение, возбуджающее сострадание» (St. 77). Аристотелевское определение переосмыслено Лессингом просветительно — в духе универсального «сочувствия к ближнему», объединяющего человечество. Вследствие этого переосмысления, как замечает Б. Марквардт, «не только “испуг” (Schrecken) исключается как нечто ненужное для “чувствующей себя человечности”, но и “страх” (Furcht) перерождается в своего рода благоговение перед страданием ближнего...» (*Markwardt: 1956. S. 188*).

Не выстраивая систематической жанрово-родовой сис-

темы, Лессинг в разных своих текстах оставил замечания о «законах», определяющих тот или иной жанр или род. Так «закон» (а по сути, внутренний принцип) драматического — упражнение в сострадании (*Übung im Mitleiden*); закон эпиграммы (в «*Разрозненных замечаниях об эпиграмме*», 1771) — неожиданное удовлетворение ожидания (*überraschende Befriedigung einer Erwartung*). При этом «законы» Лессинга представляют собой скорее принципы действия произведения на читателя/зрителя, а не принципы устройства самого произведения (как у Гердера).

В вопросе о лирике Лессинг, по мнению Б. Марквардта, склонялся к идее выражения переживания. В «Литературных письмах» («*Literaturbriefen*») (1759, Вр. 33) он пишет о народной поэзии, литовских «*Liederchen*», предвосхищая проблематику Гердера; здесь он признает, что «живые переживания не являются прерогативой цивилизованных народов (*lebhaft empfindungen kein Vorrecht gesitteter Völker*)», находит в дайнах волнующую простоту (*reizende Einfalt*) и доказательство тому, что, вопреки Винкельману, «поэт может родиться под любым небом (*unter jedem Himmelsstriche Dichter geboren*)».

С мотивом простоты можно связать и определение гениальности, которую Лессинг едва ли не первым решительно отделяет от остроумия: «Гений любит простоту, остроумие — запутанность (*Das Genie liebt Einfalt, der Witz Verwicklung*)» («Гамбургская драматургия». Ст. 30).

Многие идеи Лессинга повлияли на штурмеров и Гердера — что ни в коей мере не дает повода видеть в нем их прямого предшественника. В своем пристрастии к ясности, истине, простоте Лессинг остается верен просветительской эпохе. Он совсем не склонен превратить художника в выразителя страстей: «Истину нельзя поймать в сумбуре наших чувств (*Wahrheit läßt sich nicht so in dem Taumel unsrer Empfindungen haschen*)» («Литературные письма». 49); «ничто так не затемняет наше познание, как страсти; поэтому баснописец должен избегать насколько возможно возбуждения страстей (*nichts verdunkelt unsere Erkenntnis mehr als die Leidenschaften. Folglich muß der Fabulist die Erregung der Leidenschaften soviel als möglich vermeiden*)» («О басне», 1759).

Творчество представлялось ему сознательным, планомерным процессом; при этом художник, в силу своей духовной гибкости, должен «уметь перемещать себя во все чувства (*in alle Leidenschaften zu setzen weiß*)». Это, с одной стороны, напоминает учение Готшета о как-бы-переживании чужих чувств, а с другой — может быть воспринято и как предвосхищение идеи Ф. Шлегеля о поэте как «виртуозе настроения», легко и произвольно его меняющем (*Stimmungsvirtuosentum*). В любом случае, поэт — не тот, кто переживает чувство как реальность, но тот, кто способен «вызывать в себе чувство посредством произвольных представлений (*durch willkürliche Vorstellungen rege zu machen*)» («Апология Горация» — «*Rettungen des Horaz*», 1754).

Лессинг в принципе не отрицал идею подражания природе («ибо подражание природе никогда не может быть ошибкой» — «*denn nichts kann ein Fehler sein, was eine Nachahmung der Natur ist*», «Гамбургская драматургия». Ст. 69), но считал, что из неупорядоченного материала реальности искусство должно создавать нечто планомерное, стройное: природа в ее бесконечном многообразии (*unendlichen Mannigfaltigkeit*) — лишь зрелище и материал для «бесконечного духа».

Критикуя механицизм, Лессинг не взял на вооружение идею органического: произведение у него — все-таки тон-

чайший и сложнейший механизм, почти организм, но все же не живой организм в гердеровском смысле. Не удивительно, что у него появляется идея целесообразности почти в кантовском значении: «Мы так любим целесообразное (*Zweckmäßige*), что оно доставляет нам удовольствие (*Vergnügen*), даже независимо от моральности цели (*unabhängig von der Moralität des Zwecks*)» («Гамбургская драматургия». Ст. 79).

Посредником между Лессингом и Гердером можно считать критика и философа КРИСТИАНА ГАРВЕ. В «Обсуждении „Лаокоона“» («*Laokoon-Besprechung*») (1769) Гарве предлагает свою систематику искусств, основанную на различении принципа («закон») выражения и принципа красоты. «В искусствах, где удовольствие вызывается иллюзией (*die das Vergnügen durch die Illusion wirken*), высший закон — выражение (*Ausdruck*); в тех же искусствах, где удовольствие вызывается воссозданным предметом, безотносительно к тому, что он представляет, высший закон — красота (*bey denen, die es durch den hervorgebrachten Gegenstand selbst unmittelbar ohne Beziehung auf das, was er vorstellt, wirken, ist die Schönheit das höchste Gesetz*)». В поэзии происходит «умаление закона красоты в пользу закона выражения (*Ausnahmen vom Gesetz der Schönheit zum Vorteil des Ausdrucks*)»; ведь поэзия должна «непосредственно обращаться к нашему сердцу (*unmittelbar mit unserem Herzen zu tun*)» — знакомый нам еще по Готфриду Страсбургскому топос «от сердца к сердцу!» Впрочем, и живопись может иметь эффект поэзии: «Это непосредственное образа, это, да позволено так выразиться, непосредственное созерцание души другого, может в определенной степени быть вызвано и живописью [особенно портретной — А. М.] (*Dieses Verschwinden der Gestalt, dieses unmittelbare Anschauen der Seele des andern, wenn ich so sagen darf, kann in gewissem Grade durch Gemälde gewürkt werden*)» Замечательные формулировки Гарве свидетельствуют о том, что представление о поэзии (собственно, о лирике) как выражении без изображения не только в целом сформировалось в конце 1760-х годов (с участием Гердера, конечно), но уже и служило моделью для других искусств (в данном случае для живописи).

В рецензии на «Критические леса» Гердера (1769/70) Гарве вводит понятие интересного (которое потом трактует в «Некоторых мыслях об интересном» — «*Einige Gedanken über das Interessierende*», 1771/1772 гг.), давая ему следующее определение: «То, что в поэзии называют интересом, состоит не в чем ином, как в вожделеющем ожидании следования событий и продолжения действия (*Das, was man bei den Dichtern Interesse nennt, besteht beinahe in nichts anderem als in einer gewissen begierigen Erwartung der Folge der Begebenheit und des Fortgangs der Handlung*)».

Гарве, как и многих других мыслителей эпохи, занимает не только сопоставительная систематика искусств, но и сопоставление эпох художественного сознания. Он стремится к углубленному осмыслению различия между «старой» и «новой» поэзией — и формулирует в этой связи интересную мысль (в «Размышлении о некоторых различиях в произведениях старых и новых писателей, особенно поэтов» — «*Betrachtungen einiger Verschiedenheiten in den Werken der ältesten und neuern Schriftsteller, insbesondere der Dichter*», 1770), предвосхищающую Шиллера с его разделением наивной и сентиментальной поэзии:

«Старый поэт созерцал природу не зная, заключено ли в этом созерцании (*Betrachtung*) его [поэта] предназначение, или же оно лишь средство к достижению определенных целей. Природа отображалась в его душе так, что он не вносил в это отображение ни единого штриха и не руководил природой в ее рисунке. Наши поэты созерцают природу с

намерением ее описать (Unsre Dichter, wenn sie die Natur beobachten, tun es schon immer in der Absicht, sie zu schildern); они хотели бы видеть ее прекрасной или по крайней мере такой, чтобы ее можно было запечатлеть как прекрасную (sie wollen sie gerne schön sehen oder wenigstens so, wie sie sich schön ausdrücken läßt). Именно поэтому их картина представляет собой смесь истинных впечатлений, черт, измышленных их воображением, и абстрактных понятий, полученных из обучения и традиции». Это, однако, не значит, что современный поэт хуже: кругозор античного поэта шире, но нынешний поэт может обратиться к внутреннему (innere), к открытию тайных мельчайших движений (geheimern kleinern Triebfedern) души. Из сопоставления старой и новой поэзии Гарве делает неожиданный и оригинальный вывод о значении поэзии в жизни современного человека. Античный человек ощущал себя частью общности — современный человек одинок (vereinsam), но поэзия и романы позволяют ему включиться в общность человечества, узнать о жизни других сословий и т. п. Таким образом, современному человеку поэзия дает то, чем античный человек обладал «от природы».

В рецензии на переводы К. В. Рамлера из Горация (1770) Гарве рассматривает вопрос о соотношении количественной и акцентной поэзии и отдает предпочтение второй: просодия древних была более правильной (regelmäßiger), нынешняя же разнообразнее (mannigfaltiger). Гарве кажется, что акцент больше соотносится со смыслом и тем самым воздействует собственно на разум (eigentlich zur den Verstand), в то время как количественное стихосложение служит лишь благозвучию (nur zum Wohlklange).

Во второй половине XVIII века все больше внимания уделяется жанру романа; появляется первый посвященный ему значительный немецкий трактат — «Опыт о романе» («Versuch über den Roman») (1774, вышел анонимно) Кристиана Фридриха фон Бланкенбурга. Роман понимается Бланкенбургом как «эпос современных народов (Der Roman ist das Epos der modernen Völker)», причем момент национального своеобразия акцентируется (вполне в духе времени — достаточно вспомнить Курциуса, Мёзера и Лессинга). Автора романа ждет успех только в том случае, если он «не забудет свой народ с его особенностями и будет в своем роде так же национален, каким был греческий поэт для своего народа (in seiner Art so national ist, als es die griechischen Dichter für ihr Volk waren). Тогда, я думаю, автор романа станет классиком, а его произведение будет достойно читателей» (Vorbericht). В этом пассаже прочитывается несомненная попытка релятивизации поэтологических канонов, считавшихся абсолютными: Аристотель создал не абсолютные правила, но поэтику для греков, так как он был связан «образом мышления, свойственным его народу (eigentümliche Denkungsart seines Volkes)». Должен «появиться новый Аристотель и написать немецкую поэтику (neuer Aristoteles aufstehen und eine deutsche Poetik schreiben)». Генеалогия жанра выстраивается у Бланкенбурга соответственно этим идеям: «древнейший автор романов» для него Вольфрам фон Эшенбах. Собственно теория романа в трактате едва намечена, автор стремится скорее дать стимул к созданию таковой. Утверждается, впрочем, что романист должен прежде всего индивидуализировать своих героев (seine Personen individualisieren); отличие эпоса от романа усматривается в том, что герой эпоса — Bürger (т. е. гражданин, герой, человек политический, участник общественной жизни), герой же романа — просто Mensch, частный человек; частная жизнь — главная тема романа.

С трактатом Бланкенбурга перекликается фрагмент «О немецком романе» («Über den deutschen Roman») (1775)

ГЕОРГА КРИСТОФА ЛИХТЕНБЕРГА. Словно отвечая на призыв Бланкенбурга описывать частную жизнь немцев, он выражает сочувствие отечественным романистам: «наш образ жизни стал так прост, а все наши обычаи настолько лишены всего мистического», «наши города как правило так малы» и «все так простодушно (alles sich so einfältig treu)», что «человек, задумавший написать немецкий роман, ума не приложит, откуда ему взять героев и как завязать узлы сюжета (ein Mann, der einen deutschen Roman schreiben soll, fast nicht weiß, wie er Leute zusammenbringen oder Knoten schürzen soll)».

Рационалисту Лихтенбергу психологизм современного романа кажется чрезмерным, копание в чувствах и раздувание страданий — предприятием сомнительным. Из «Вертера» ему больше всего нравится место, где Гете наконец пристреливает «труса (Hasenfuß)» — т. е. главного героя. В одном из афоризмов, посвященных «Вертеру», он сравнивает роман с микроскопом, увеличивающим каждое чувство («Jedes Gefühl, unter dem Mikroskop betrachtet, läßt sich durch ein Buch durch vergrößern»), и задается вопросом: «Нужно ли, и хорошо ли это?»

В целом эстетические и поэтологические идеи Лихтенберга, рассеянные по его афоризмам, невозможно свести в систему ввиду их противоречивости. Характерно одно из таких противоречий. С одной стороны, Лихтенберг призывает к непосредственности: «Нужно следовать своему чувству и передавать в слове первое впечатление, которое вещь на нас произвела (Man soll seinem Gefühl folgen und den ersten Eindruck, den eine Sache auf uns macht, zu Wort bringen)». С другой стороны, Лихтенберг признает невозможность адекватного выражения «вещи» в слове: «Чувство, выраженное словом, всегда подобно музыке, которую я описываю словами; выражения и вещь не однородны (Eine Empfindung, die mit Worten ausgedrückt wird, ist allzeit wie Musik, die ich mit Worten beschreibe; die Ausdrücke sind der Sache nicht homogen genug)». В этом противоречии Лихтенберга нашло выражение умонастроение самой эпохи, которая и верила в возможность непосредственного выражения, и брала ее под сомнение (эта дилемма вытекала из упомянутой выше теории разделения знаков на естественные и произвольные: если «естественные» знаки музыки могут выражать непосредственно, то слову как «произвольному» знаку такое выражение недоступно).

Эпоха «Бури и натиска».

И. Г. ГАМАН, Ф. КЛОПШТОК, Г. В. ФОН ГЕРСТЕНБЕРГ, Я. М. Р. ЛЕНЦ, Г. А. БЮРГЕР, В. ХЕЙНЗЕ, И. Г. ГЕРДЕР

Своего рода прологом ко всей эпохе штюрмеров служат сочинения ИОГАННА ГЕОРГА ГАМАНА, который во многом определил философско-эстетические основы поэтики «Бури и натиска». Б. Маркварт выделяет у Гамана три ключевых высказывания, которые в полной мере выражают революционный дух эпохи. «Всей эстетической тавматургии не хватит, чтобы заменить непосредственность чувства, и лишь нисхождение в ад самопознания открывает нам путь к обожествлению (Alle ästhetische Thaumaturgie reicht nicht zu, ein Unmittelbares Gefühl zu ersetzen, und nichts als die Höllenfahrt der Selbsterkenntnis bahnt uns den Weg zur Vergötterung)» («Крестовые походы филолога», 1762), — эта сентенция передает суть переворота, произведенного штюрмерами в отношении к «чувству»: на первый план выходит его непосредственность, понимаемая теперь отнюдь не наивно-идиллически, — она рассматривается как первая ступень самопознания, как начало

«нисхождения» в глубины собственного «я». Самопознание становится, по Гаману, одной из задач, которую человек выполняет посредством искусства. Словесность описывает и фиксирует развитие «Я»; лирик у Гамана — «историограф человеческого сердца (Geschichtsschreiber des menschlichen Herzens)» (письмо к И. Канту, 27 июля 1759).

«Кто хочет похитить у изящных искусств свободу и фантазию, тот посягает, как убийца, на их честь и жизнь (Wer Willkür und Phantasie den schönen Künsten entziehen will, stellt ihrer Ehre und ihrem Leben als ein Meuchelmörder nach)» («Писатель и критик» — «Schriftsteller und Kunstrichter», 1762), — этой фразой выражена эстетическая революция «Бури и натиска», поставившая свободу фантазии выше правил. «Невидимая сущность нашей души открывается в слове (Das unsichtbare Wesen unserer Seele offenbart sich durch Worte)» (в письме 1759) — в этих словах заключена суть нового подхода к языку, который больше не воспринимается рационалистически, как совокупность «произвольных», т. е. искусственно установленных, конвенциональных знаков. Само понятие произвольного (willkürliche) претерпевает у Гамана принципиальное переосмысление: произвольное связывается теперь не с идеей конвенциональности, условности, как, например, в семиотике Дюбо, но с идеями воли, свободы выбора. Языковой знак произволен, но не случаен, поскольку его свободно выбрала «душа» для своего самовыражения.

В «Библейских размышлениях христианина» («Biblische Betrachtungen eines Christen») (1758) у Гамана появляется (в контексте всей истории поэтики, конечно, далеко не новое) уподобление поэта пророку, ставшее впоследствии одной из ключевых метафор романтизма: «Истинная поэзия — естественная форма пророчества (Die wahre Poesie ist eine natürliche Art der Prophezeiung)». В «*Aesthetica in nuce*» (1762) Гаман дает знаменитое определение поэзии, превосходящее Гердера: «Поэзия — родная речь человеческого рода; так садоводство древнее земледелия; живопись древнее письма; пение древнее декламации; сравнения древнее умозаключений (Poesie ist die Muttersprache des menschlichen Geschlechts; wie der Gartenbau älter als der Acker: Malerei — als Schrift: Gesang — als Deklamation. — Gleichnisse als Schlüsse)». Поэзия, таким образом, древнее самой речи.

По мнению З. фон Лемпицкого, роль Гамана в истории литературоведения состоит прежде всего в том, что «он подготовил процесс, начатый Гердером и философски обоснованный Шлейермахером: процесс секуляризации герменевтики, т. е. применения принципов библейской и в особенности пиетистской экзегетики к литературе» (Lempicki: 1920. S. 368-369). Собственно Библия была для Гамана моделью «книги тайн», которую он применял и к природе, и к человеку, и к литературе. Все явления представлялись ему фигурами-образами, скрытый смысл которых требовал истолкования, — в этом смысле он был настоящим продолжателем средневековой герменевтики с ее учением о значении вещей. «Все явления природы — это сны, истории, загадки, имеющие свое значение, свой скрытый смысл. Книги природы и истории — не что иное, как шифры, тайные знаки, для которых нужен тот же ключ, последствием коего толкуется Священное Писание... (...alle Erscheinungen der Natur sind Träume, Gesichte, Rätsel, die ihre Bedeutung, ihren geheimen Sinn haben. Das Buch der Natur und Geschichte sind nichts als Chiffren, verborgene Zeichen, die eben den Schlüssel nötig haben, der die Heilige Schrift auslegt...)» («Кусок» — «Brocken», 1759). Это очень напоминает средневековое представление о том, что

«нет ни одной видимой и телесной вещи ... которая не означала бы бестелесное и духовное» (Иоанн Скот Эриугена; → экскурс Многозначное толкование); сам топос книги природы словно бы заимствован Гаманом у Алана Лилльского.

Новое в герменевтике Гамана — преимущественный интерес к субъективно-эмоциональной стороне выявляемых и толкуемых смыслов, к стоящим за ним чувствам и страстям. Если средневековая экзегетика также искала в текстах личное начало, но называла его термином *intentio* — «намерение», понимая под ним рациональный замысел, «мысль» сочинителя (но не его эмоции), то пиетистская библейская экзегетика особое внимание обращала именно на выражение эмоции — душевного состояния сочинителя (например, апостола). Именно отсюда, по мнению Лемпицкого, берет исток особый интерес Гамана к знакам душевных движений: «Мы должны оставить все второстепенные понятия и сосредоточиться на чистом движении души... (Wir müssen alle Nebengebgriffe hier verlieren und auf die bloße Bewegung der Seele sehen...)» («Библейские размышления христианина», 1758).

Гаман заложил основы новой литературной герменевтики, основанной на интуитивном постижении душевного состояния автора, воображаемом вхождении в его личность. В «Библейских размышлениях христианина» он подчеркивает «необходимость нам как читателям перемещаться в чувства писателя, которого мы читаем (Die Notwendigkeit, uns als Leser in die Empfindungen des Schriftstellers, den wir vor uns haben, zu versetzen)». Любую книгу мы должны читать «с духом и в духе ее сочинителя (mit und in dem Geist ihrer Verfasser)».

Поэтическое творчество представляется Гаману облечением некоей общей идеи, «абстракции» в оболочку чувства, страсти (что делает нужным топос подражания): «лишь страсть даст абстракциям и гипотезам руки, ноги, крылья»; «чувства и страсти говорят лишь образами и понимают лишь образы (Sinne und Leidenschaften reden und verstehen nichts als Bilder)» («*Aesthetica in nuce*», 1762). Истинное произведение искусства и поэзия чувственно и страстно — отсюда своеобразный гедонизм Гамана, описывавшего восприятие поэзии как некое блаженство (повышенный градус традиционного поэтологического удовольствия), а в творчестве находившего сексуально-эротический компонент: однажды он признался (в письме к Гердеру), что «его грубое воображение не в состоянии представить себе гения без гениталий» (о связи этих и других идей Гамана с идеями романтиков см.: Pèter: 1999).

Поколение штурмеров в центр поэтологической проблематики поставило далеко не новое для поэтики понятие природы; однако это понятие, на протяжении истории поэтики многократно менявшее смысл, и в этот раз обрело новое истолкование, точно переданное Б. Марквардом: штурмерам была не нужна ни «как-бы-природа» Готшета, ни «разумная природа» Просвещения, ни разыгрываемая и играющая природа рококо; в природе они находили не полезное и разумное (это они оставили Просвещению) и не приятное (так понимало природу рококо), но скорее великое — ее энергию и стихийную силу. Природа была понята ими как прообраз творческого начала (так, впрочем, ее понимал уже Зульцер); поэт всерьез вступал в соревнование с природой, в которой эпоха гениев нашла два ключевых своих принципа — движения-динамики и живого-органического (Markwardt: 1956. S. 307).

Если художник творит так же, как творит природа, то его произведения обладают автономным самодостаточным

бытием — они самоценны, и классическая поэтологическая дилемма «учить-улаживать» теряет смысл. В 1769 ГЕРДЕР бросает фразу, которая отзовется (но без ссылок на Гердера) в эстетизме XIX века: «Произведение искусства существует ради самого искусства (Ein Kunstwerk ist der Kunst wegen da)» («Критические леса». III:5).

Перенесение на поэта атрибутов по-новому увиденной природы — как стихийной, непредсказуемой силы — произошло в разработке понятия гения, давшего название самой эпохе. Ее начал уже старший современник штурмеров Фридрих Клопшток, который в статье «О святой поэзии» (1755) разграничивает (хотя и не так решительно, как десятилетием спустя это сделает Лессинг) гений и остроумие, определяя «более высокую поэзию как творение гения», который «лишь изредка использует для изображения отдельные приемы остроумия (die höhere Poesie ist ein Werk des Genie; und sie soll nur selten einige Züge des Witzes zum Ausmalen anwenden)». Понятие гения у Клопштока, впрочем, не лишено чувствительных черт: «Гений без сердца — лишь наполовину гений (das Genie ohne Herz wäre nur halb es Genie)». Критику остроумия позднее продолжит Ф. ШИЛЛЕР, который радикально разграничит остроумие и «поэтичность» как таковую: «все так называемые произведения остроумия неправомерно называют поэтическими (alle so genannten Werke des Witzes ganz mit Unrecht poetisch heißen)» («О наивной и сентиментальной поэзии», 1795); это разграничение укоренится в европейской культуре.

Гораздо более радикальную — и уже вполне штурмерскую — разработку понятие гения найдет десятилетием позднее, у ГЕНРИХА ВИЛЬГЕЛЬМА ФОН ГЕРСТЕНБЕРГА. В 20-м письме из «Писем о литературных достопримечательностях» (1766-1767) Герстенберг тщательно отграничивает свое понимание гения от прежних определений поэтического дарования. Гений — не *bel esprit* (французское понятие, связывающее способности с изящным вкусом, *feine Geschmack*; однако гениальный Шекспир не отличался «изящным вкусом»), не некая подготовленность (*Fertigkeit*) к творчеству, не способность, не остроумие (которое проявляет себя в «изобретениях», *Erfindungen*, — но ведь «Боккаччо изобрел больше, чем Гомер»). Наконец, нужно слово находится: гений — это сила (*Kraft*). Конечно, это реминисценция вышеупомянутого определения гения как *vivida vis animi* у Николаи, — но Герстенберг развивает брошенную Николаи идею в целую теорию. Сила для Герстенберга — не только душевная сила, но проявление всего живого, органически-динамического: силой живет и природа, и искусство — силой «все движется, всё живет, всё действует (*bewegt sich Alles, lebt Alles, handelt Alles*)».

Сила гения проявляется в способности «держат нас в состоянии иллюзии под высшим внушением (*uns in dem Wahne der hohen Eingebung zu erhalten*)», «отображать природу в душе как присутствующую (*die Natur wie gegenwärtig in der Seele abzubilden*)». Иначе говоря, гений создает такой образ реальности, в который мы не можем не поверить. Здесь, на новом витке развития поэтики, возникает мотив насильственного воздействия искусства, его власти над душой, которой человек не может противостоять. Мотив этот восходит к Платону (метафора магнита в «Ионе»), но также и к мысли Бозция о музыке: «музыка от природы соединена с нами, так что мы, если бы и хотели, не могли бы обойтись без нее» («Основы музыки» — «*De institutione musica*», I:1); позднее эта идея власти слова/музыки была уже в немецкоязычной теоретической мысли применена к риторике, в том числе музыкальной. «Красноречие держит души слушателей полностью в своей власти, — пишет композитор ИОГАНН КУНАУ в предисловии

к своему сонатному циклу «Музыкальные представления некоторых библейских историй» (1700), — оно может впечатывать их, как воск, в различные формы — в печальную, веселую, милосердную, гневную, влюбленную и другие. Но насколько лучше может это делать музыка! (*Die Beredsamkeit hat nun vollends die Gemüter der Zuhörer ganz in ihrer Gewalt und kann sie fast wie das Wachs in eine traurige, fröhliche, barmherzige, zornige, verübte und andere Forme drücken*. — *Um so viel mehr die Musik!*)» (Цит. по: *Dammann:1967*. S. 130-131). Герстенберг переносит эту идею на поэзию и связывает с представлением о гении. Гений — тот, кто держит душу во власти; мотивы силы, энергии, мощи — и в то же время насилия, принуждения повторяются вновь и вновь: «Этот жар, эта мощь, эта приковывающая сила, этот необоримый поток вдохновения, который творит вокруг нас устойчивую иллюзию и принуждает нас против воли принимать во всем одинаковое участие, — вот воздействие гения! (*diese Hitze, diese Stärke, diese anhaltende Kraft, dieses überwaltigende Strom der Begeisterung, der ein beständiges Blendwerk um uns her macht, und uns wider unsern Willen zwingt, an allem gleichen Antheil zu nehmen — das ist die Wirkung des Genies!*)». Отличие гения от таланта состоит именно во всепобеждающей мощи первого: «Талант может быть похоронен, когда у него нет возможности пробиться; гений прорывается через все препятствия (*das Genie arbeitet sich durch alle Hindernisse hindurch*)». Не удивительно, что при столь тесной связи идей гения и силы (если не сказать, насилия) в ряду иллюстраций гения у Герстенберга с поэтами соседствует полководец.

Процесс творчества Герстенберг определяет глаголом *nachbilden*, что не совсем то же, что *nachahmen* — «подражать». *Nachbilden* предполагает не подражание, но скорее некое творчество по аналогии, в соответствии со штурмерской идеей соревнования художника с природой и самим Богом. Б. Марквард ставит это *nachbilden* Герстенберга в понятийный ряд, все дальше уходящий от идеи подражания и ведущий к романтикам: *darstellen* — представлять (Клопшток, Штольберг), *nachbilden* (Герстенберг), *bilden* — творить, создавать формы (К. Ф. Мориц, Гёте) (*Markwardt:1956*. S. 355-356).

ЯКОБ МИХАЭЛЬ РЕЙНХОЛЬД ЛЕНЦ в «Замечаниях о театре» (1774) также обращается к понятию гения, давая ему своего рода гносеологическое толкование. Гений осуществляет присущее каждому человеку желание «одним взглядом проникнуть в сокровеннейшую природу всех существ (*mit einem Blick durch die innerste Natur aller Wesen dringen*)». «Мы называем гениями (*Genies*) те головы, которые так проникают (*durchdringen*) во всё, с чем имеют дело, так видят все насквозь (*durch und durch sehen*), что их знание обладает той же ценностью, обширностью, ясностью, как если бы они получили его в непосредственном видении (*durch Anschauen*) или благодаря сразу всем органам чувств (*alle sieben Sinne*)» (S. 361-362). Гений, по Ленцу, обладает способностью мгновенного проникновения в суть вещей — так, словно бы они даны его непосредственно видению. Настойчивость, с какой у Ленца повторяется мотив проникновения (предлог «сквозь» — *durch*), наводит на мысль, что, при всей внешней новизне подхода, Ленц, в сущности, продолжает разрабатывать метафорику древнего мотива остроумия, остроты ума (*acumen Цицерона*) — т. е. острого как проникающего.

Другой представитель штурмерской эпохи, Вильгельм ХЕЙНЗЕ, придает необычный поворот типичному для этого времени сравнению гения с Богом, которые оказываются сближенными по признаку спонтанности, даже случайности своих творений: «Новые идеи гения порождаются

в душе сами собой, вследствие непостижимой случайности, как и мир со всеми его прекрасными формами мог возникнуть в Bore (Die neuen Ideen des Genies erzeugen sich von selbst in der Seele durch ein unbegreifliches Ohngefähr, wie die Welt mit allen ihren schönen Formen in Gott entstanden sein muß)» (заметки «Aus Mainz 1786-92». Цит. по: Markwardt: 1956. S. 429).

Если поэтическая гениальность — не отдельная, конкретная и ограниченная в своем применении способность человека, но тотальная сила, определяющая всего человека в его целостности, — то и воздействие гения должно быть тотальным и состоять не в возбуждении отдельных аффектов, но захватывать всю душу. Это представление ясно выразил уже Клопшток: «Последние и высшие действия творения гения таковы, что они движут всю душу (Die letzten und höchsten Wirkungen der Werke des Genie sind, daß sie die ganze Seele bewegen)» («О святой поэзии», 1755).

Тот же пафос тотального эстетического воздействия, захватывающего всего человека и даже массы людей, мы находим в теории воодушевления Фридриха ЛЕОПОЛЬДА ФОН ШТОЛЬБЕРГА. «Охваченный воодушевлением действует на других; его пламя озаряет лица многих; некоторые загораются от него. Воодушевление поднимает на своих крыльях одного [поэта — А. М.], но эти крылья овеивают в своем полете тысячи (Der Begeisterte wirkt auf andre; von seiner Flamme schimmert das Antlitz vieler; einige entzünden sich an ihr. Indem die Begeisterung auf ihren Flügeln Einen erhebt, wehet sie in ihrem Fluge tausend an)». В продолжение этой мысли неожиданно, но вполне органично вливаются мотивы модного учения об электричестве: «Воодушевленный электризует, охваченный энтузиазмом электризуется (Der Begeisterte elektrisiert, der vom Enthusiasmus Erfüllte wird elektrisiert). Тирей был воодушевлен и наполнил спартанцев благородным энтузиазмом» («О воодушевлении» — «Über die Begeisterung», 1782).

Абсолютно новый интерес к способности искусства, как сказали бы в XX веке, «воздействовать на массы» совпал у штурмеров с интересом к самим массам — к народу. У народа можно и нужно учиться поэзии — у него можно даже учиться искусству прозаического повествования. ИОГАНН ГЕНРИХ МЕРК в статье «О недостатке эпического духа в нашем любимом отечестве» («Über den Mangel des epischen Geistes in unserm lieben Vaterland») (1778) призывает романистов прислушаться к народной речи: «Послушайте разговор женщины, охотника, солдата — и вы обнаружите в себе дар повествования (Man höre nur auf die Konversation eines Weibes, eines Jägers, eines Soldaten, und man wird eine Gabe zu erzählen finden)».

Наибольший интерес к понятию народности (обозначаемом у него словом Popularität) проявил, пожалуй, в эту эпоху Готфрид АВГУСТ БЮРГЕР (прежде всего в программных фрагментах, озаглавленных «О народности поэзии», 1784). По мнению Бюргера, «величайшие, самые бессмертные поэты всех наций были народными поэтами». Выдвижение на первый план понятия народности совпадает у Бюргера с попыткой заменить идею подражания понятием представления, изображения (Darstellung) и определить поэзию как «изображающее художество (darstellende Bildnerie)»; в итоге, в предисловии к первому изданию своих стихотворений (1778), Бюргер сводит обе идеи в следующем требовании: «Всякое изображающее художество может и должно быть народным. Это печать, удостоверяющая его совершенство (Alle darstellende Bildnerie kann und soll volksmäßig sein. Denn das ist das Siegel ihrer Vollkommenheit)».

Народность предполагает и особое умонстроение, во

многом отступающее от принципов просветительского рационализма. Характерно в этой связи рассуждение в одном из фрагментов цикла «О народности поэзии», в котором Бюргер пытается оправдать народную веру в духов и привидения, тем самым как бы делая шаг назад от просветительских завоеваний — к народным суевериям. Он, однако, пытается обосновать этот демарш «антропологическим» аргументом превосходства сердца над разумом: «Человеческое сердце сильнее его разума (des Menschen Herz ist stärker als seine Vernunft). Вопреки всем философам вашей головы, в глубине сердца вам боязно и все ваши кости пронзает холод, когда вы в полночь проходите через кладбище».

Общее движение от объективных правил и законов к человеческому и человеку, понятому как средоточие субъективного, стихийного, спонтанного; движение, пользуясь словами Бюргера, от разума к сердцу (а в плане собственно поэтологической проблематики — от принципа подражания к принципу выражения) в значительной мере определяет штурмерскую поэтику. Не удивительно, что штурмерами была подхвачена начатая уже Лессингом интериоризация поэтологических правил: «Если в душе художника нет меры, цели и пропорции, то три единства их ему не заменят (wenn Maß, Ziel und Verhältnis nicht in der Seele des Dichters ist, die drei Einheiten werden es nicht hineinbringen)», — пишет ЯКОБ МИХАЭЛЬ РЕЙНГОЛЬД ЛЕНЦ в одной из рецензий (1772; Цит. по: Markwardt: 1956. S. 292). В высказывании Ленца нетрудно заметить отголосок библейского речения, которое часто цитировалось в поэтологических текстах Ренессанса: «Ты все расположил мерою, числом и весом» (Книга Премудрости Соломона, 11:21). Но если ренессансные поэтологи источник меры и числа (пропорции), по которым устроено поэтическое произведение, находили в космическом порядке (отблеском которого поэзия и является), то Ленц решительно переносит этот источник в душу поэта.

Те же тенденции проявились у Фридриха Клопштока, уже в его статьях конца 1750-х гг. Статью «Мысли о природе поэзии» (1759) он начинает с традиционных констатаций: цель поэзии — показывать; поэт — своего рода художник. «Существует упорядоченность плана стихотворения, подобная зданию; она [эта упорядоченность] должна напоминать прекрасную местность. Поэт не архитектор; он — художник (Der Poet ist kein Baumeister; er ist ein Maler)»; он должен выстраивать не «симметрию прямых линий», но создавать прекрасное «сочетанием кривых (durch die Zusammensetzung krummer Linien Schönheit hervorbringen)» (этим, собственно, обусловлено упоминание «прекрасной местности»: стихотворение подобно скорее причудливому ландшафту, нежели стройному симметричному зданию).

Поэзия показывает — но не все подряд: «Сущность поэзии состоит в том, что она, при помощи языка, показывает определенное количество предметов, известных нам или чье существование мы предполагаем, — причем показывает с такой стороны, что благороднейшие силы нашей души оказываются в высшей степени вовлечены в деятельность (beschäftigt), одно воздействует на другое и благодаря этому вся душа приходит в движение» [die ganze Seele in Bewegung setzt — любимая, часто повторяемая Клопштоком идея о том, что поэт «движет» не отдельные аффекты, но приводит в движение всю душу — А. М.]. Говоря об избрании поэтом определенной ракурса (стороны) «показа предметов», Клопшток фактически вводит идею точки зрения, находимой автором: правильно выбранная сторона (Seite), ракурс изображения выражает авторскую субъективность и «приводит в

движение» душу читателя. Так идея живописного изображения претерпевает своего рода интериоризацию: изображается предмет, но ракурс изображения выражает «душу».

Не удивительно, что далее Клопшток протестует против применения к поэзии принципа подражания: «Баттё, следуя за Аристотелем, на самых сомнительных основаниях связал сущность поэзии с подражанием (Nachahmung). Но тот, кто поступает в соответствии со словами Горация “Если ты хочешь, чтобы я заплакал, то печалься сам” — разве он просто подражает? (Aber wer thut, was Horaz sagt: “wenn du willst, dass ich weinen soll; so muss du selbst betrübt gewesen seyn!” ahmt der bloss nach?) Когда он всего лишь подражал, я не заплачу. Он должен был быть на месте того, кто страдал; он должен был *сам перестрадать* (Er ist an der Stelle desjenigen gewesen, der gelitten hat. Er hat *selbst gelitten*). 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? (Von dem Poeten hier weiter nichts als Nachahmung fodern, heisst ihn in einen Acteur verwandeln... Und vollends der, der seinen eigenen Schmerz beschreibt! der ahmt also sich selbst nach?)» (S. 282-286). Мы имеем здесь весьма последовательную критику готтшедовской теории лирики как подражания чужому чувству, — критику, которая, как и ранее у Бодмера, апеллирует к мысли Горация о необходимости для драматического поэта «быть самому растроганным» («Искусство поэзии». 102-103). Как и Бодмера, Клопштока не смущает, что Гораций говорит совсем не о лирике, но о драме: формула Горация перенесена у них в иную поэтологическую ситуацию.

Предложенная в конце XVII века Кристианом Вайзе переориентация языка поэзии на прозу (идея, которая произвела сильное впечатление на поэтологов первых десятилетий XVIII века) Клопштоком отвергнута. В статье «*О языке поэзии*» (1758) он дает собственное решение вопроса о разграничении языка поэзии и прозы. Приоритет поэзии восстановлен, ибо Клопшток исходит из посылки, что «поэзия в целом должна иметь гораздо более многосторонние (vielseitigere), прекрасные и возвышенные мысли, чем проза»; отсюда — важность выбора слов, соответствующих этим мыслям. «В языке для поэтов меньше слов, [чем для прозаиков], и в этом — первое отличие поэзии от прозы» (S. 276). Второе отличие состоит в том, что поэзия, в отличие от прозы, предполагает нарушение привычного порядка слов во фразе.

В позднем диалоге-фрагменте «*Об изображении*» (1779) Клопшток едва ли не первым в немецкой поэтике ставит уже вполне романтическую проблему невыразимого. Обсуждая вопрос о том, как выразить «те чувства, для которых речь не имеет слов», он приходит к выводу: поэт может выразить их «силой и расположением тех чувств, которые сходны с ними и выражены полностью (der Dichter kann diejenigen Empfindungen, für welche die Sprache keine Worte hat ... , durch die Stärke und die Stellung der völlig ausgedrückten ähnlichen, mitausdrücken)». Иначе говоря, невыразимое может быть выражено посредством аналогии: «выраженные» чувства должны «намекнуть» на аналогичные им невыраженные, при этом на помощь выражению должны прийти благозвучие (Wohlklang) и размер (Sylbenmaß). Решение, как видим, еще вполне рационалистично, — но уже предромантически звучит знаменитый пассаж о «бессловесном» как обязательном элементе словесного произведения: «Во всяком хорошем стихотворении

блуждает бессловесное, как в гомеровских битвах — боги, видимые лишь немногим (Überhaupt wandelt das Wortlose in einem guten Gedicht umher, wie in Homers Schlachten die nur von wenigen gesehenen Götter)».

В этой же статье Клопшток разрабатывает еще по крайней мере три понятия, ключевые для поэтики штюрмеров: обмана-иллюзии, жизни и быстроты. «Цель изображения — иллюзия, обман (der Zweck der Darstellung ist Täuschung)»; при этом далеко не все можно изобразить: «Предмет доступен для изображения тогда, когда он возвышен и заключает в себе много действия и страсти (Der Gegenstand ist vornehmlich alsdann darstellbar, wenn er erhaben ist, und wenn er viel Handlung und Leidenschaft in sich begreift)». Иллюзия, о которой за десятилетие до Клопштока писал уже Герстенберг (используя, впрочем, другие немецкие слова и не прибегая к очень сильному слову «обман» — Täuschung), представляется Клопштоку чрезвычайно тонким, легко разрушимым эффектом: «Обман — такой нежный цветок, что вянет от любого слишком холодного сквознячка (Die Täuschung ist eine so zarte Blume, dass sie von jedem zu kühlen Lüftchen hinwelkt). Таким сквознячком может стать любое неблагоприятное, неловкое или даже не на свое место поставленное слово». Из этого пассажа видно, как все-таки далек Клопшток от радикализма штюрмеров: если для Герстенберга иллюзия — стихийное проявление мощи гения, которому невозможно противостоять, то для Клопштока поэтический обман — нечто эфемерное и зависимое от такого рационального параметра традиционной поэтики, как выбор слов.

«Первый принцип изображения» — «показывать предмет в его жизни (den Gegenstand in seinem Leben zeigen)», что позволит читателю «преобразить представление в почти что реальность (die Vorstellung ins Fastwirkliche verwandeln)». Приемы, требуемые для такого изображения, выглядят вполне штюрмерскими: краткость, быстрота, «неожиданность, видимый беспорядок, быстрые обрывы мысли, возбужденное ожидание — все это приводит душу в движение, делает ее восприимчивой к впечатлениям (Unvermutetes, scheinbare Unordnung, schnelles Abbrechen des Gedankes, erregte Erwartung, alles dieß setzt die Seele in eine Bewegung, die sie für die Eindrücke empfänglicher macht)» (S. 291-292).

Своеобразным вкладом в разработку теории лирики представляется примечательный афоризм романиста Вильгельма Хейнзе: «Стихотворение — это лицо человека, вырванного из реальности ... , при этом его дух озаряет его, как божество. Поэзия должна иметь дело только с невидимым (Gedicht ist ein Gesicht eines aus der Wirklichkeit entrückten Menschen ... , wobei ihn sein Geist wie eine Gottheit erleuchtet. Poesie hat bloß mit dem Unsichtbaren zu tun)» (цит. по: *Markwardt: 1956. S. 638*). Поэзия, казалось бы, сопоставлена здесь с портретной живописью (стихотворение — лицо); однако никакого следа от топоса ut pictura poesis у Хейнзе не осталось: «лицо» понято как некая интериоризованная сущность человека, вырванная из реальности и в то же время эстетически просветленная (erleuchtet); эта просветленность опять-таки парадоксально связана с «невидимостью». Так подготавливается идея лирики как выражения без изображения.

У Хейнзе нашел проявление и типичный для эпохи штюрмеров моральный индифферентизм в отношении целей искусства. Театр, по Хейнзе, предназначен для духовного удовольствия (geistigen Vergnügen), но никак не для нравственного урока, который должен найдаться в ведении моральной философии: «Мы не для того ходим в театр, чтобы на протяжении трех часов созерцать следствия порока и добродетели» (цит. по: *Markwardt: 1956*).

S. 430). В предисловии к собственному переводу романа Петрония (1773) Хейнзе высказал еще более радикальную мысль: «Поэт, художник, романист имеют свою собственную мораль (Die Dichter, Maler und Romanschreiber haben ihre eigne Moral)».

Теория центрального для «Бури и натиска» литературного рода — драмы — была разработана главным образом ЯКОБОМ МИХАЭЛЕМ РЕЙНХОЛЬДОМ ЛЕНЦЕМ, прежде всего в его «Замечаниях о театре» (1774). Все сочинение Ленца пронизано полемикой с Аристелем и вообще со своеобразно понимаемой античной драматургией. По мнению Ленца, «поступками древних руководила железная судьба (eisernes Schicksal)», что отвлекало их внимание от человека: они не искали «основания [поступков] в человеческой душе». Именно поэтому Аристотель видит в трагедии «подражание не человеку, но действиям, жизни, счастьем или несчастьем...». В новой драме интерес должен переместиться с судьбы, выражающей себя в действии, на человека — причём человека, способного самостоятельно определять свою судьбу: «сам герой — ключ к собственной судьбе (der Held allein ist der Schlüssel zu seinen Schicksalen)». Отсюда — предпочтение индивидуального в акцентированных формах характеристического и даже карикатурного: «по моим ощущениям, я ценю характеристического, даже карикатурного художника (charakteristischen, selbst den Karikaturnaler) в десять раз больше, чем идеального, ... ибо в десять раз важнее изобразить фигуру с точностью и истиной, в которых проявляется гений, чем десять лет кружить вокруг идеала красоты, который в конечном счете существует лишь в мозгу породившего его художника» (S. 366-368). Это признание невольно напоминает о характеристичных до карикатурности скульптурных портретах австрийца Ф. Мессершмидта — старшего современника Ленца. Однако интерес к карикатуре и характерному как предельно точному выражению индивидуальности был лишь минутным всплеском: спустя десятилетие ценностное соотношение характеристичного и идеального вновь пересмотрит Ф. Шиллер.

Три единства отбрасываются Ленцем во имя природы, «ибо природа разнообразна во всех своих проявлениях». На протяжении всей истории поэтики природа постоянно привлекалась поэтологами для обоснования собственных целей, как некая авторитетная инстанция, — на этот раз она служит моделью «разнообразия характеров и психологий (die Mannigfaltigkeit der Charaktere und Psychologien)», которые лежат в ней, как в кладе (Fundgrube), — гению остается поднести к нему свою волшебную палочку (Wünschelrute).

В другой работе Ленц подхватывает намеченную у Гарве идею интересного: «Интерес — главная цель поэта, которой должны быть подчинены все остальные (Das Interesse ist der große Hauptzweck des Dichters, dem alle übrigen untergeordnet sein müssen)» («О преобразовании театра у Шекспира» — «Über die Veränderung des Theaters im Shakespeare», 1772).

Поэтика ИОГАННА ГОТФРИДА ГЕРДЕРА вобрала едва ли не все новые тенденции, обозначившиеся в предыдущие десятилетия: динамический подход Лессинга; присущий Лессингу, Клопштоку и штюрмерам культ жизни, живого и органического; гамановскую идею поэзии как «материнской речи человечества»; понятие народности и народного (Курциус, Мёзер, Бланкенбург); предпочтение индивидуального и характерного всеобщему (Ленц); разработку понятия лирики как выражения субъективного начала, в которой участвовали многие поэтологи.

Энергия — одно из центральных его понятий, отразившее общую увлеченность эпохи всем живым, движущимся, быстрым и стремительным. Поэзия трактована как энергичное искусство, как оживление слова и приведение его в движение. Метафора души и тела использована Гердером для передачи этого нового, энергетически-силового понимания отношений слова и творца: сами артикулированные звуки (в терминах эпохи — «произвольные знаки», с чем Гердер, как мы покажем ниже, решительно не согласен) поэтической речи для него ничто — «душа, живущая в артикулированных тонах, есть всё (die Seele, die den artikulierten Tönen einwohnet, ist alles)» («Критические леса». I:16). Отношение мысли и выражения (Ausdruck) — не отношение тела и одежды, тела и кожи, но души и тела: «прекрасное тело — создание, посланник (Bote), зеркало, орудие прекрасной души» («О новейшей немецкой литературе», 1766-1767. S. 234).

Лессинговский принцип описания действия посредством «последования слов» его уже не устраивает — ему не хватает здесь идеи оживляющей, движущей энергии. В своем определении поэзии он передает эту идею: «Сущность поэзии — сила (Kraft), которая из пространства (предметы, которые она делает чувственно воспринимаемыми) действует во времени (последовательностью многих частей, складывающихся в поэтическое целое)» («Критические леса». I:16).

Понятие энергичности поэзии предполагает, что поэтическое произведение, в отличие от живописного, существует уже в процессе его создания: «если живопись создает произведение, которое во время работы над ним — еще ничто, и лишь после завершения — всё, и всё — именно в целостности его созерцания (in dem Ganzen des Anblicks alles), то поэзия энергична (energisch), т. е. душа должна уже все воспринимать в процессе ее [поэзии — А. М.] работы, а не тогда, когда энергия закончит свое действие...» («Критические леса». I:19).

Топос поэзии как средоточия и синтеза всех искусств также находит у Гердера новое, динамическое выражение: «Ощущения прекрасного стекаются из всех органов чувств в воображение, а из всех прекрасных искусств — в поэзию (Aus allen Sinnen strömen die Empfindungen des Schönen in die Einbildungskraft und aus allen schönen Künsten also in die Poesie hinüber)», которая в силу этого представляется «оканом, куда стеклись формы, образы, тоны и движения (zusammengeflossener Ocean von Gestalten und Bildern und Tönen und Bewegungen)» («Критические леса». IV).

В поэтике Гердера был разработан генетический подход ко всей системе литературы, в том числе и к жанрово-родовой таксономии. Он рассматривал литературу как разветвление в истории внутренних и врожденных, имманентных качеств народов и индивидуумов. Этим представлением об индивидууме как завершенном, самостоятельно развивающемся существе оно во многом обязан Лейбницу. По мнению З. фон Лемпицкого, «большое значение для Гердера имели и два сформулированных Лейбницем закона космического бытия и становления: закон аналогии и закон непрерывности. Закон аналогии стал для него важным герменевтическим принципом; закон непрерывности послужил ему в качестве имманентного принципа литературно-исторического развития» (Lempicki: 1920. S. 362). Поэзию и народ (нацию) Гердер воспринимает как органическое единство; как такое же единство воспринимаются им и поэтическое слово, и народный язык.

Чувство и его естественное, непосредственное выражение в языке для Гердера неразрывны. В его теории поэзии первым жанром литературы, зародышем (Keim) всей ее жизни становится ода (представляющая лирику в целом): в ней чувство древнего человека выразилось во всей его непо-

средственности, и именно поэтому она остается основой для всех остальных жанров. Близость к чувству обеспечивает лирике высшее место в гердеровской системе литературы.

Так же едины у Гердера перво-язык, праязык (Ur-Sprache) и прапоэзия (Ur-Poesie) — здесь он чрезвычайно близок к Гаману. Ранняя поэзия с ее чувственной непосредственностью, богатством образов, по Гердеру, как бы постоянно возобновляется, воскрешается в более поздних произведениях, проникнутых «национальным духом»: народное/национальное и первозданное/естественное для Гердера — едва ли не тождественные начала.

Генезис поэзии Гердер усматривает в «первобытной речи», которая одновременно была и естественным, непосредственным выражением чувства, и пением — т. е. уже почти что поэзией. 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 (Alle heftigen, und die heftigsten unter den heftigen, die schmerzhaften Empfindungen seines Körpers, alle starke Leidenschaften seiner Seele äussern sich unmittelbar in Geschrei, in Töne, in wilde, unartikulirte Laute)» (S. 91). «Неартикулированность» в эстетической терминологии времен Гердера означала не невнятность, но скорее полную естественность, непосредственность выражения; музыка, понимаемая как естественное выражение, для эстетиков этой эпохи также была в некотором смысле «неартикулирована» (с чем, конечно, не согласился бы композитор-профессионал). Не удивительно, 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)» (S. 99). «Тон» чувства, как и музыкальный звук, вызывает сочувственный отклик: «Тон чувства должен был перемещать симпатизирующее ему создание в такой же тон (Ton der Empfindung soll das sympathetische Geschöpf in denselben Ton versetzen)» (S. 101). Хайнц Пейер по поводу всех этих рассуждений справедливо замечает: «Его [этого тона] воздействие — чисто музыкального свойства» (Peyer: 1955. S. 20). Из изначальных естественных «тонов» чувства рождаются и музыка, и поэзия.

Учение Гердера о естественных тонах чувства / страсти было его ответом на теорию различения естественных и произвольных знаков, разработанную аббатом Дюбо. Гердер не мог согласиться с тем, что поэзия оперирует одними лишь произвольными знаками: как могла бы она тогда быть выражением сокровенных глубин человеческой души? Ответ на этот вопрос Гердер находит в истории человеческой речи: еще до формирования языка существовали естественные тоны (Naturtöne), выражающие ощущения и чувства; «остатки этих естественных тонов продолжают звучать в первобытных языках (In allen Sprachen des Ursprungs tönen noch Reste dieser Naturtöne...)» («*О происхождении речи*». S. 94). В поэзии (особенно старинной народной) «наши естественные тоны (unsre Töne der Natur)», предназначенные для выражения страсти (zum Ausdrücke der Leidenschaft), сохраняются и продолжают звучать. В конечном итоге, именно эти тоны, составляющие глубинный фон, «фундаментальный бас» поэзии, и обуславливают ее выразительность. Нужно подчеркнуть, что под «тоном» Гердер не имеет в виду просто звуки — речь идет о неких первичных и неразрывных звукообразно-смысловых комплексах: «Эти слова, этот тон, образы этих страшных стихотворных сказаний [Гердер, видимо,

имеет в виду народные баллады — А. М.] проникли в наше детство, когда мы слушали их в первый раз, и в нашей душе смешивались трепет, воодушевление, ужас, страх, радость». Все эти чувства воскресают в душе, когда вновь звучит старинная народная поэзия: «Слово звучит, и как сонм духов все они [воспоминания о переживаниях детства — А. М.] встают со своим “когда-то” в своем темном величии из гробницы души; они затемняют чистый, ясный смысл слова, который лишь без них может быть понятен. Слово ушло прочь, и звучит тон чувства. Темное чувство одолевает нас: легкомысленный содрогается и трепещет — не от мыслей, но от созвучий, от тонов детства; и вот волшебство оратора, поэт снова сделало нас детьми (Diese Worte, dieser Ton, die Wendung dieser grausender Romanze usw. drängen in unsrer Kindheit, da wir sie das erste Mal hörten, ich weiß nicht, mit welchem Heere von Nebenbegriffen des Schauders, der Feier, des Schreckens, der Furcht, der Freude in unsre Seele. Das Wort tönet, und wie eine Schaar von Geistern stehen sie alle mit Einmal in ihrer dunkeln Majestät aus dem Grabe der Seele auf: sie verdunkeln den reinen, hellen Begriff des Worts, der nur ohne sie gefasst werden konnte. Das Wort ist weg, und der Ton der Empfindung tönet. Dunkles Gefühl übermannet uns: der Leichtsinne grauset und zittert — nicht über Gedanken, sondern über Sylben, über Töne der Kindheit, und es war Zauberkraft des Redners, des Dichters, uns wieder zum Kinde zu machen)» («*О происхождении речи*». S. 100-101).

Из этого замечательного, едва ли не ключевого для всей гердеровской поэтики пассажа видно, что поэзия в своем высшем воздействии фактически превращается в музыку: слово (смысл как таковой) уходит из нее («Das Wort ist weg...»), и все поэтическое высказывание редуцируется до «тона чувства». Но гердеровская поэтика и в самом деле по-своему редуцирована: поэзия, в историческом своем развитии развернувшаяся из первичного зародыша, в своем конкретном неповторимом воздействии к этому зародышу — тону чувства — каждый раз и возвращается. Таким образом, первобытное у Гердера как бы живет вечно, постоянно воскрешаясь и возобновляясь; творчество гения представляется погруженным в глубины языка, возвратом к его истокам, которые превратились в его же потаенную глубину: «Смелый гений (kühne Genie) проникает сквозь столь утомительный церемониал речи; он ищет и находит для себя идиотизмы (народные энергичные слова), роет в глубинах языка, как в горных расселинах, чтобы найти золото (gräbt in die Eingeweide der Sprache wie in die Bergklüfte, um Gold zu finden)» («*О новейшей немецкой литературе*», 1766-1767. 1-е собрание фрагментов).

Если многие эстетики той же эпохи проводят между поэзией и музыкой семиотическую границу (в первой знаки произвольны, во второй — естественны), то Гердер идет в обратном направлении: ему нужно показать, что поэзия так же непосредственна и естественна, как и музыка, поэтому в своей теории лирики он представляет ее «музыкой души», тем самым радикально интериоризирует и саму идею музыки (→экскурс Лирика).

Поэзия у Гердера «выражает» (слова Ausdrücken, ausdrücken именно благодаря ему окончательно утверждаются в поэтологическом словаре), а не подражает. Разрыв с теорией подражания проявляется у Гердера еще и в своеобразном антропоцентризме: образ мира всегда заключает в себе и образ человека, — именно поэтому человек (а не природа!) является подлинным предметом искусства даже тогда, когда произведение, казалось бы, отображает внешнюю реальность. Эта установка ясно сформулирована в небольшой статье «*Об образе, поэзии и фавуле*» (1787). Гердер начинает здесь с гносеологического тезиса: воспри-

нимая хаотическое многообразие мира, человек привносит в него свой порядок; он не столько видит мир, сколько создает свой образ мира. Значит, человек творит уже тогда, когда да всего лишь смотрит и видит. В этой связи у Гердера возникает совершенно новое смелое расширение понятия поэтики: «Вся наша жизнь уже в определенной степени есть поэтика: мы не просто видим, но создаем для себя образы (Unser ganzes Leben ist also gewissermaßen eine Poetik: wir sehen nicht, sondern wir erschaffen uns Bilder)». Претворяя предметы в образы, «наша душа, как и наша речь, непрерывно аллегоризируют (allegorisieren)». Все силы нашей души, участвующие в этом претворении предмета в образ, подчиняются «трем законам совершенства образа (Vollkommenheit eines Bildes)»: истины (Wahrheit), живости (Lebhaftigkeit) и ясности (Klarheit).

Однако если всякое восприятие есть не просто отражение предмета, но рождение образа — художественной картины (Kunstgemälde); если всякий человек от природы творец, — то возникает вопрос, не порождает ли восприятие разных людей одни и те же образы. Гердер отвечает на этот вопрос оптимистически: индивидуальности неповторимы, каждый видит по-своему; «дух сочиняет (der Geist dichtet), наблюдающее внутреннее чувство (bemerkende innere Sinn) творит образы. Оно творит новые образы даже и тогда, когда предметы уже тысячекратно были восприняты и воспеты; ибо оно видит их собственными глазами, и чем вернее внутреннее чувство останется самому себе, тем своеобразнее оно соединит и опишет эти предметы» (S. 319-322). Так древний поэтологический топос права на повторение старого (обоснованием которого в немецкой поэтике занимался, в частности, Харсдёрфер) получает у Гердера новое, психологическое обоснование.

Гердер — едва ли не первый, кто пытается двигаться к словесному, к литературе от простого зрительного восприятия — от образа, полученного в ходе этого восприятия (движение от образа к поэзии задано самим названием статьи). Это революционный ход, поскольку в итоге вся система поэтики получает у Гердера новое, внесловесное обоснование: в ее основу Гердер кладет понятие образа практически уже в том его понимании, какое станет типичным для литературоведения XX века. Старый поэтологический топос поэзии как говорящей живописи претерпевает здесь радикальное переосмысление: поэт не «рисует словом предметы», но внутри своей души претворяет предметы в образы, которые затем получают словесную оболочку. Слово оказывается чем-то вторичным по отношению к этому внутреннему образу; словесное же творчество теперь осмысливается как переход от внутреннего образа к его словесному воплощению. Гердер описывает этот переход так: «Если то, что мы называем образом, находится не в предмете, но в нашей душе (was wir Bild nennen, nicht im Gegenstande, sondern in unsrer Seele)», то «сочиняем мы лишь то, что чувствуем в себе: мы переносим в предметы наше чувство — в случае отдельных образов, и весь наш строй чувств и мыслей — в случае череды образов; когда этот отпечаток аналогии приобретает черты искусства, мы называем его поэзией (Wir dichten nämlich nichts, als was wir in uns fühlen: wir tragen, wie bei einzelnen Bildern unsern Sinn, so bei Reihen von Bildern unsere Empfindungs- und Denkart in die Gegenstände hinüber, und dies Gepräge der Analogie, wenn es Kunst wird, nennen wir Dichtung)» («Об образе, поэзии и фавуле». S. 324).

Этот «отпечаток аналогии», который поэзия накладывает на предметы, имеет, по Гердеру, три основные формы, проявляющиеся в поэзии всех народов:

1) Персонификация действующих сил: все, что мы воспринимаем, представляется нам действующим, а действие должно иметь субъект действия. Так «из всех действующих сил природы мы создаем индивидуальные существа».

2) Перенесение на действующие силы отношений двух полов и типичных для этих отношений форм: «любовь и ненависть», «принятие и отдавание», «соединение и разделение» и т. п.

3) Перенесение на предметы идей рождения, умирания, борьбы: «из двух соединенных вещей рождается третья, вражда двух сущностей приводит к гибели одной из них» (Там же. S. 324-326).

Поэтическое творчество, сочинение (dichten) по сути своей и представляет собой «наложение аналогии»: «самостоятельно (eigentlich) и абсолютно человек не может ни сочинять, ни изобретать (erfinden); иначе он стал бы создателем нового мира. Единственное что он может — соединять попарно образы и мысли (Bilder und Gedanken paaren), помечать их печатью аналогии» (Там же. S. 326).

Нетрудно заметить сходство этих идей Гердера с концепцией психологического параллелизма А. Н. Веселовского. Тезис последнего о том, что «мы невольно переносим на природу наше самоощущение жизни», перекликается не только с вышеупомянутой статьей Гердера, но и с более ранним сочинением «О познании и чувствовании человеческой души» («Vom Erkennen und Empfinden der menschlichen Seele») (1778): «Чувствительный человек чувствует себя во всем, чувствует всё из себя и на всем запечатлевает свой образ, свой отпечаток (Der empfindsame Mensch fühlt sich in alles, fühlt alles aus sich heraus und drückt darauf sein Bild, sein Gepräge)».

Исторический компонент, всегда, начиная с Аристотеля, в той или иной (обычно в достаточно малой) степени присутствовавший в нормативной поэтике, которая все-таки нередко задавалась вопросом о генезисе поэтических форм, у Гердера впервые преобразуется в последовательный стадийно-генетический подход. Сама система понятий традиционной поэтики подвергается у Гердера историзации, как бы проецируется на историческую ось. (Этот историзм, конечно, весьма условен: здесь следует говорить скорее о генетически-стадиальном, чем о собственно историческом подходе, поскольку для поэтики историзм неизбежно ограничивается учением о генезисе форм и их дальнейшем развитии в чередовании глобальных стадий, «возрастов» литературы — «aetas» Скалигера). Тем не менее, историзация (точнее: стадиялизация) поэтологической топики заметна уже в ранних «Фрагментах трактата об оде» (1764), где литературные роды представлены как стадии: «Эти четыре рода (Gattungen) поэтического искусства [ода — в понимании Гердера тождественная лирике, драма, эпос, дидактическая поэзия] — возрасты человечества»; юношескому восторгу (Entzückung) соответствует ода; периоду чувства (Rührung) — драма; этапу жизненных удовольствий (Ergetzung) — эпопея; старости — дидактическая поэзия. Гердер выводит здесь из топоса возрастов поэзии (восходящего по крайней мере к Скалигеру) стадийную последовательность ее родов.

Такой же историзации — а вернее сказать, стадиялизации — подвергается оппозиция поэзии / прозы, на которую Гердер проецирует свое представление о возрастах языка. «Юношеский возраст языка (Sprachalter) был чисто поэтическим: человек пел в повседневной жизни..., язык был чувственным (sinnlich) и богатым на смелые образы; он служил еще выражению страстей, был раскован в соедине-

перь вытеснено изобретением «по образам», — не риторическая топика, а «образный мир древних (Bildewelt der Alten)» теперь становится «местом, где лежат аргументы» (Квинтилиян), и к которому должен обращаться поэт, «чтобы создать для нас как бы новую мифологию».

Герменевтические принципы Гердера сходны с герменевтикой Гамена; как и последний, Гердер предлагает критику и читателю «войти» в материал, перевоплотиться в автора: «Любой разумный критик скажет, что для понимания и толкования литературного произведения им нужно переместиться в дух его автора, его публики, его нации и по крайней мере в дух самого произведения (man sich ja in den Geist seines Verfassers, seines Publikums, seiner Nation und wenigstens in den Geist dieses einen Stückes setzen müsse)» (Herders Werke / Hg. v. B. Suphan. Bd 6. S. 34). Чтение должно быть «живым» собеседованием с «живым» автором: «Всякую книгу можно рассматривать как отпечаток живой человеческой души (Man sollte jedes Buch als den Abdruck einer lebendigen Menschenseele betrachten können)» («О познании и чувствовании человеческой души», 1778). Живое чтение (lebendige Lesen) — это «гадание в душе творца (Divination in die Seele des Urhebers)»; «такое чтение — соревнование, эвристика... (Solches Lesen ist Wetteifer, Heuristik)»; «чем больше мы знаем сочинителя как живого и живем с ним, тем живее будет это общение» (Werke. Hg. v. B. Suphan. Bd 8. S. 208). Понятия живого и жизни, столь актуальное для всей эпохи штюрмерства, Гердер применяет здесь к процессу чтения и понимания текста.

В сочувствующем, любящем отношении к предмету герменевтика фактически смыкается с творчеством. Когда в «Замечаниях о греческой антологии, особенно о греческой эпиграмме» (1785) Гердер говорит, что «предметом следует наслаждаться, его следует созерцать с любовью или спокойствием, как бы сочувствовать ему и прочувствовать его, дабы он говорил в нас и из нас... (Man muß einen Gegenstand genießen, ihn mit Liebe oder Ruhe anschauen, ihn gleichsam mit- und durch empfinden können, damit er in und aus uns rede...)», то это можно отнести не только к процессу сочинения античной эпиграммы («ведь душа греческой эпиграммы — сопереживание, Mitempfindung»), но и к правильной стратегии понимания и чтения.

Поэтика идеализма: Ф. Шиллер.

Тенденция к взаимопроникновению поэтики и эстетики, к философско-эстетическому обоснованию поэтологических категорий достигает кульминации в текстах Фридриха Шиллера, где практически вся поэтологическая проблематика включена в эстетический контекст. Все категории поэтики, которые встречаются у Шиллера (вплоть до отдельных жанров), даны у него в эстетическом опосредовании, заново переосмыслены на основе общих эстетических посылок; те же категории, которые такому переосмыслению не поддаются, просто оставлены Шиллером без внимания (ниже мы увидим, что он сознательно не касается целого ряда жанров именно потому, что они никак не соотносятся с его общей эстетической схемой).

В этом, методологическом, отношении Шиллер отчасти продолжает линию Гердера — но в еще большей степени он выступает последователем И. Канта, на систему которого опирается. В содержательном же отношении поэтика Шиллера в значительной мере носит классифицирующий и в этом смысле — «антиштюрмерский» характер; мы увидим у него даже переключки с Готтшедом! Это поэтика идеализма, ориентированная не на реальность, но на «истину» (ничего общего, как выяснится, не имеющую с

реальностью); не на спонтанное выражение субъективности, чувства, аффекта, но скорее на осознание человека от всего спонтанного и аффективного, от «сумбура чувств»; не на движение, энергию и силу, но на «покой» — поскольку «характером благородного произведения искусства (der Charakter eines edeln Kunstwerkes) должен быть «прекрасный и высокий покой (die schöne und hohe Ruhe)» («Об использовании хора в трагедии», 1803). Бурное движение штюрмерской эпохи как бы затихает в этом шиллеровском «покое» — последнем слове, сказанном немецкой поэтикой в XVIII столетии.

В основе эстетической, а также и поэтологической системы Шиллера — три ключевые идеи: человека и человечности; идеализации и идеала; свободы. Первой он отвечает на вопрос о предмете искусства и поэзии; второй — на вопрос об их методе; третьей — на вопрос об их действии и цели.

Суть поэзии состоит в том, чтобы дать «человеческому его сколь возможно полное выражение (der Menschheit ihren möglichst vollständigen Ausdruck zu geben)» («О наивной и сентиментальной поэзии», 1795). Человек является единственным предметом искусства, причем именно в искусстве он обретает — и не только как его предмет, но и как его творец, и как его реципиент — целостность, полную гармонию всех своих сил и стремлений. Мотив целостности, в поэтике восходящий к Аристотелю и трактованный обычно отвлеченно-логически (целостность как взаимодополнительность частей, обусловленная единством причины, — у Г. Ф. Майера), получает у Шиллера новую трактовку в духе просветительской гуманности: элементы этой целостности — не какие-то абстрактные «части», но живые силы человеческой души. Целостность произведения искусства — отражение той идеальной цельности человека, которой он в одном лишь искусстве и достигает. Если в жизни силы и способности души действуют разобщенно, изолированно, «то поэтическое искусство — едва ли не единственное, что соединяет разделенные силы души, что заставляет действовать в гармоническом союзе голову и сердце, пронизательность и остроумие, разум и воображение, что как бы восстанавливает в нас цельного человека (ist es die Dichtkunst beinahe allein, welche die getrennten Kräfte der Seele wieder in Vereinigung bringt, welche Kopf und Herz, Scharfsinn und Witz, Vernunft und Einbildungskraft in harmonischem Bunde beschäftigt, welche gleichsam den ganzen Menschen in uns widerherstellt)» («О стихотворениях Бюргера», 1791).

К этой человеческой целостности восходит и идея прекрасного: «Само прекрасное взято из цельного человека (das Schöne selbst aus dem ganzen Menschen genommen ist)» (письмо к Гете, 7.1.1795); человек как целое становится и новым критерием единства поэтического произведения (в частности, драмы), отменяющим все прежние единства. Так, единство гетевского «Эгмонта» «заключено не в ситуациях, не в какой-либо страсти, — оно заключено в человеке (weder in den Situationen noch in irgendeiner Leidenschaft, sondern sie liegt in dem Menschen)... Своей прекрасной человечностью, а не исключительностью должен нас трогать этот характер (Durch seine schöne Humanität, nicht durch Außerordentlichkeit soll dieser Charakter uns rühren)» («Об Эгмонте, трагедии Гете», 1788).

Не только творение поэта заключает в себе образ цельного человека, но и сам поэт является таковым: «Поэт — единственный истинный человек, и наилучший философ в сравнении с ним — лишь карикатура [на человека]

(der Dichter ist der einzige wahre Mensch, und der beste Philosoph ist nur eine Karikatur gegen ihn)» (письмо к Гете, 7.1.1795).

Идея человека и человечности используются Шиллером и в ограничительном смысле: «задача и сфера» поэта — «абсолютное, но лишь в пределах человеческого (das Absolute, aber nur innerhalb der Menschheit)» («О наивной и сентиментальной поэзии», 1795).

Поэтическое творчество Шиллер понимает как «идеализацию» — и здесь он противопоставит штурмерам, в частности, Ленцу, который, как мы помним, предпочитал характерное и карикатурное идеалу, существующему лишь в душе художника. Категоричность Шиллера в этом вопросе с годами, видимо, возрастала. В 1791 г. он описывает идеализацию как метод поэта следующим образом: «Одно из первейших требований (Erfodernis), предъявляемых к поэту, — идеализация (Idealisierung), облагораживание (Veredlung), без которых он теряет право на свое именование. Ему следует освободить всё, что есть превосходного (Vortreffliche) в его предмете ... , от грубых или по крайней мере чужеродных примесей (von gröbern, wenigstens fremdartigen Beimischungen zu befreien), собрать в одном предмете лучи совершенства, рассеянные во многих предметах (die in mehrern Gegenständen zerstreuten Strahlen von Vollkommenheit in einem einzigen zu sammeln), подчинить гармонии целого отдельные нарушающие меру черты, поднять индивидуальное и локальное до всеобщего (das Individuelle und Lokale zum Allgemeinen zu erheben). Все идеалы, которые на подобном образом создает в единичных произведениях, суть как бы истечения из единого внутреннего идеала совершенства, который живет в душе поэта (sind gleichsam nur Ausflüsse eines innern Ideals von Vollkommenheit, das in der Seele des Dichters wohnt)» («О стихотворениях Бюргера»).

Пассаж об «идеале, живущем в душе поэта», звучит как прямой отклик на презрительные слова Ленца по поводу «кружения художника вокруг идеала красоты, существующего лишь в его мозгу». Тем не менее, Шиллер в этой сравнительно ранней статье не отказывается от изображения действительности, требуя от художника лишь ее идеализации.

В 1795 г., в работе «О наивной и сентиментальной поэзии», Шиллер уже проводит различие между действительным (wirkliche) и истинным (wahre): «Действительная природа существует повсюду, однако истинная природа редка, ибо предполагает внутреннюю необходимость бытия (innere Notwendigkeit des Daseins); всякий банальный «порыв страсти» действителен, но не истинен, ибо не выражает подлинной человеческой природы; «действительная человеческая природа — эта моральная низость; но истинная человеческая природа, надеюсь, не такова, ибо она может быть лишь благородной (Wirkliche menschliche Natur ist jede moralische Niederträchtigkeit, aber wahre menschliche Natur ist sie hoffentlich nicht; denn diese kann nie anders als edel sein)».

Это различие позволило Шиллеру окончательно отделить поэзию от действительности; буквальное следование ей описывается презрительно: «горе нам, читателям, когда гримаса отражается в гримасе (wenn die Fratze sich in der Fratze spiegelt)», — эта фраза в работа «О наивной и сентиментальной поэзии», возможно, направлена против увлечения штурмеров, да и современных им художников (вышеупомянутые гримасничающие бюсты Мессершмидта) характерным и карикатурным.

Шиллер теперь выказывает откровенное предпочтение заведомо условным формам, остраивающим и как бы отдающим действительность. Подобно Юстусу Мёзеру, он

находит свою поэтологическую модель в опере: «Я испытываю определенное доверие к опере, ибо из нее, как из хоров древних праздников Вакха, трагедия могла бы развиться более благородный образ. В опере мы освобождаемся от рабского подражания природе (die servile Naturnachahmung)», «этим путем в театр могло бы прокрасться идеальное (konnte sich auf diesem Wege das Ideale auf das Theater stehlen)» (письмо к Гете, 29.12.1797).

ГЕТЕ в вышеупомянутом диалоге «О правде и правдоподобии» (1798) также использует оперу (возможно, под влиянием Мёзера и/или Шиллера) как модель автономного эстетического мира и различает правду искусства (Kunstwahrheit) и правду природы (Naturwahrheit), что лишь отчасти напоминает шиллеровское различие действительности и истины. Гете ни в коей мере не разделяет шиллеровское презрение к действительности (характерно, что Шиллер в письме к В. фон Гумбольдту от 9.1.1796 называет себя «идеалистом», а Гете — «закоренелым реалистом»), а также не находит для себя серьезной теоретической проблемы в разделении природного и искусственного, которое представлялось столь фатальным Шиллеру (об этом ниже). Не отказывается он и от понятия подражания. Всё это видно из его диалога, участник которого вопрошает: если художник не нуждается, чтобы его произведение выглядело как произведение природы, то почему тогда совершенные творения искусства представляются нам словно бы творениями природы? Ответ Гете таков: произведения искусства сверхприродны (übernatürlich), но не внеприродны (aussernatürlich); «совершенное произведение искусства — это произведение человеческого духа, и в этом смысле — также творение природы (Ein vollkommenes Kunstwerk ist ein Werk des menschlichen Geistes, und in diesem Sinne auch ein Werk der Natur)». Истинный ценитель видит в нем не только истину подражания (Wahrheit des Nachgeahmten), но и маленький художественный мир (kleine Kunstwelt). В более ранней статье об изобразительном искусстве «Простое подражание природе, манера, стиль» (1789) Гете демонстрирует и благожелательное отношение к понятию характеристического: на высшем уровне творчества — уровне «стиля» — искусство через подражание создает всеобщий язык (allgemeine Sprache — т. е., собственно, стиль), позволяющий «сопоставить различные характеристические формы и подражать им (verschiedenem charakteristischen Formen nebeneinander zu stellen und nachzuahmen)». То, что Шиллеру представлялось «гримасой», Гете находит достойным сохранения и подражания.

Другая (помимо оперы) условная, искусственная форма, позволяющая оградить искусство от «действительности» и достичь нужной степени «идеализации», — хор в трагедии, которому посвящено предисловие к «Мессинской новости» (1803) — последнее значительное поэтологическое высказывание Шиллера. Хор трактуется как «живая стена, которую трагедия возводит вокруг себя, чтобы полностью отградить себя от действительного мира и сохранить свою идеальную почву, свою поэтическую свободу (eine lebendige Mauer ... , die die Tragödie um sich herumzieht, um sich von der wirklichen Welt rein abzuschließen und sich ihren idealen Boden, ihre poetische Freiheit zu bewahren)» («Об использовании хора в трагедии»).

Здесь же Шиллер произносит и окончательный приговор действительности как материалу искусства — гораздо более суровый, чем в цитированной выше статье «О стихотворениях Бюргера», с которой мы начали: «Художник не может использовать ни единого элемента из действительности в том виде, как он его нашел (der Künstler kein einziges Element aus der Wirklichkeit

brauchen kann, wie er es findet)»; «его произведение во всех своих частях должно быть идеальным, хотя как целое оно должно обладать реальностью и согласоваться с природой (sein Werk in allen seinen Teilen ideell sein muss, wenn es als ein Ganzes Realität haben und mit der Natur übereinstimmen soll)».

Суть метода идеализации Шиллер передает метафорически, посредством образов временной и пространственной удаленности: «Поэтическое искусство, как таковое, делает все настоящее прошедшим и удаляет всё близкое (посредством идеализации) [Die Dichtkunst, als solche, macht alles Gegenwärtige vergangen und entfernt alles Nähe (durch Idealität)] (письмо к Гете, 26.12.1797). Идеализация превращает персонажа в символическое обобщение: «Все поэтические персонажи — символические существа» (alle poetische Personen symbolische Wesen sind); «как поэтические образы, они всегда представляют и выражают всеобщность человеческого (als poetische Gestalten, immer das Allgemeine der Menschheit darzustellen und auszusprechen haben)» (письмо к Гете, 24.8.1798).

Неизбежным следствием метода идеализации применительно к лирической поэзии стало отрицание Шиллером идеи выражения поэтом собственных чувств — вообще непосредственного самовыражения. Это отрицание наиболее ясно выражено в рецензии на стихотворения Бюргера (1791), где Шиллер предостерегает поэта против «воспевания боли в состоянии боли (ein Dichter nehme sich ja in acht, mitten im Schmerz den Schmerz zu besingen)». Поэт не должен сочинять «в момент господства аффекта (unter der gegenwärtigen Herrschaft des Affekts)» — это звучит просто как реминисценция из Готшета, который видел в лирическом высказывании не личный опыт, но просто «прекрасно выраженный аффект» (подробнее → в эссе Лирника). Вся мотивация этого отрицания у Шиллера, однако, другая, — он использует в ней практически всю систему своих поэтико-эстетических категорий и метафор. Поэт не должен «спускаться от идеальной всеобщности к несовершенной индивидуальности (von ihrer idealischen Allgemeinheit zu einer unvollkommenen Individualität)»; он должен сочинять как бы «из нежного и удаляющего воспоминания (aus der sanftern und fernenden Erinnerung)», становясь при этом «чуждым самому себе (sich selbst fremd zu werden), отделяя предмет своего вдохновения от собственной индивидуальности». Изображая собственный аффект, он достиг бы одной лишь исторической цели (отголосок старого поэтологического противопоставления истории и вымысла). Итог таков: «Для прекрасного изображения самой огненной страсти необходимы определенные покой и свобода».

Так всплывает третье важнейшее понятие Шиллера — свобода, которую столь ценили и штормеры, связывая ее, однако, с движением, силой, энергией; у Шиллера же свобода связана с покоем. Все формы эстетической деятельности свободны и приносят свободу; в то же время лишь в этих формах деятельности человек достигает полноты своей человечности (в 1793-94 гг., в «Письмах об эстетическом воспитании человека»), Шиллер описывает эту деятельность как игру — «...лишь там весь человек, где он играет»). «Царство вкуса — царство свободы (ist das Reich des Geschmacks ein Reich der Freiheit)», «здесь каждое прекрасное естественное существо (jedes schöne Naturwesen) — счастливый гражданин, который призывает меня: будь свободен, как и я». «Красота — не что иное, как свобода в явлении (Schönheit also ist nichts anders, als Freiheit in der Erscheinung)» (из писем к Г. Кёрнеру, которые должны были войти в нереализованный диалог «Каллиас, или О красоте»).

Поскольку лишь эстетическая деятельность понастоящему свободна, то процесс творчества с неизбежностью должен представляться высвобождением из всевозможных «принуждений». Именно так охарактеризовано поэтическое творчество в письмах к Кёрнеру: «Если поэтическое изображение (Darstellung) должно быть свободным... , то изображаемое должно свободно и победно (frei und siegend) возникать из изображающего [т. е. из материала и средств искусства — А. М.] и, вопреки всем оковам языка, представать воображению во всей своей истине, жизни и индивидуальности (und trotz allen Fesseln der Sprache in seiner ganzen Wahrheit, Lebendigkeit und Persönlichkeit vor der Einbildungskraft dastehen)». Другими словами: красота поэтического изображения — это «свободная самодетельность природы в оковах языка (freie Selbhandlung der Natur in den Fesseln der Sprache)». Язык тут предстает некой инстанцией принуждения, несвободы, с которой поэт борется и которую побеждает.

Оппозиция свободы / принуждения проецируется Шиллером и на противопоставление эстетического и морального: «эстетическое суждение делает нас свободными», освобождает от принуждения природы (Zwange der Natur), в то время как «моральное суждение нас ограничивает»; «там (в эстетическом суждении) мы восходим от действительного к возможному и от индивидуума к роду; здесь (в моральном суждении) мы нисходим от возможного к действительному (vom Möglichen zum Wirklichen) и заключаем род в рамках индивидуума; не удивительно, что эстетическое суждение нас расширяет (erweitert), при моральном же мы чувствуем себя сужеными и связанными» («О патетическом», 1793).

Такое противопоставление эстетического и морального, впрочем, не слишком типично для Шиллера, который скорее тяготеет к его преодолению. Это относится и к его учению о целях искусства, где он стремится снять традиционное противопоставление *prodesse-delectare*: вводимая им повсеместно топика целостности (повсюду в поэзии и искусстве ему видится «весь», цельный человек, не разделенный ни на какие функции) предполагала, что и воздействие искусства — целостно, а не распадается на пользу и удовольствие. Так, в статье «О причине удовольствия от трагических предметов» (1791) доказывается, что искусство именно в своем эстетическом действии «оказывает благотворное влияние на нравственность», а «удовольствие от прекрасного, трогательного, возвышенного усиливает наше моральное чувство (die Lust am Schönen, am Rührenden, am Erhabenen stärkt unsre moralischen Gefühle)». Соединение удовольствия и пользы становится возможным потому, что удовольствие, в том числе и чувственное, разумно: Шиллер основывает его на кантовском понятии целесообразности: «общий источник всякого, также и чувственного удовольствия — целесообразность (die allgemeine Quelle jedes, auch des sinnlichen Vergnügens ist Zweckmäßigkeit)».

На этом эстетико-философском основании Шиллер пытается построить новую теорию трагедии. Трагедия «трогает», а растроганность (Rührung) представляет собой «смешанное чувство страдания и удовольствия от страдания (die gemischte Empfindung des Leidens und der Lust an dem Leiden)». Если удовольствию на рациональном уровне соответствует целесообразность, то страданию — «целесообразность (Zweckwidrigkeit)». Видя в трагедии страдание героя, мы ощущаем, что на уровне природы это страдание «целесообразно», так как человек не предназначен для страдания; однако на высшем — разумном, моральном — уровне это страдание может быть целесообразно, так как ведет к высшим целям.

Отсюда — определение трагедии: «Тот род по-

эзии, который доставляет нам моральное удовольствие в высшей степени, должен именно для этого пользоваться смешанными чувствами и усладить нас посредством боли (der gemischten Empfindungen bedienen und uns durch den Schmerz ergötzen). Это и делает по преимуществу трагедия, и ее сфера охватывает все возможные случаи, в которых природная целесообразность жертвуетя во имя моральной, или моральная целесообразность — во имя моральной же целесообразности высшего порядка (ihr Gebiet umfaßt alle mögliche Fälle, in denen irgendeine Naturzweckmäßigkeit einer moralischen oder auch eine moralische Zweckmäßigkeit der andern, die höher ist, aufgeopfert wird)». Весьма показательно, что слово «сострадание», на котором от Аристотеля до Лессинга держалась вся теория трагедии, Шиллер практически не использует (в тексте один раз появляется эпитет «сострадательный» и пару раз — холодноватое словечко «участие», Teilnahme; однако никакой существенной концептуальной нагрузки эти слова не несут); он словно бы забыл об этом понятии. В этом — суть абстрактного гуманизма Шиллера, который либо интересовался человеком «в его всеобщности», либо призывал обняться «миллионы» (в «Оде к Радости»), но, похоже, не находил достойного поэзии предмета в вызывающей сострадание судьбе конкретного человека.

Не страх, не сострадание, но радость, освобождающая от всех «коков», была для Шиллера подлинным следствием воздействия поэзии. Во фразе из его эстетического завещания — статье «Об использовании хора в трагедии» (1803) соединились многие ключевые шиллеровские понятия — радость, счастье, наслаждение, свобода, человек, игра, живое: «Всякое искусство посвящено радости, и у него нет более серьезной задачи, чем делать людей счастливыми. Подлинное искусство — только то, которое доставляет высшее наслаждение. Высшее же наслаждение — это свобода души в живой игре всех ее сил (Alle Kunst ist der Freude gewidmet, und es gibt keine höhere und keine ernsthaftere Aufgabe, als die Menschen zu beglücken. Die rechte Kunst ist nur diese, welche den höchsten Genuß verschafft. Der höchste Genuß aber ist die Freiheit des Gemüts in dem lebendigen Spiel aller seiner Kräfte)».

В плане воззрений на историю поэтика Шиллера остается стадиологией, причем его стадии в известном смысле могут быть поняты и как сосуществующие формы, типы поэтического мышления. Его стадиология предельна обобщенна: мы имеем у него не «пять эпох (возрастов)», как у Скалигера или Ортобда, но всего лишь две формы/стадии — наивную и sentimentalную поэзию (об отвлеченности этой стадиально-типологической схемы от реальной истории свидетельствует, например, тот факт, что Гомер и Шекспир оказываются у Шиллера чрезвычайно близкими поэтами, представляющими «наивный» тип творчества). Эта оппозиция восходит к гердеровскому разделению природы и культуры; вытекающая из него коллизия была Шиллером глубоко воспринята, продумана и по-своему переформулирована, главным образом в трактате «О наивной и sentimentalной поэзии» (1795).

Выстраивая развернутое противопоставление наивного и sentimentalного (которые выступают и типами творчества, и «способами чувствования», Empfindungsweise), Шиллер, возможно, впервые использует прием нанизывания оппозиций, который в дальнейшем так полюбит романтикам. Музыковед, исследователь романтической эстетики Карл Дальхауз описывает этот прием применительно к технике мысли Э. Т. А. Гофмана следующим образом: «понятийные оппозиции, сами по себе очевидные, так тесно ассоциируются друг с другом, что в

конце концов каждое отдельное понятие безоговорочно связывается со всеми другими понятиями того же полюса ... и противопоставляется всем понятиям другого полюса» (Dahlhaus: 1979. S. 48).

Набор оппозиций, полюса которых, собственно, и составляют содержание шиллеровских понятий наивного и sentimentalного, можно представить в следующей таблице:

Наивное	Sentimentальное
1. Ориентировано на настоящее («Они [наивные поэты] ссть то, чем мы были; чем мы снова должны стать»)	Ориентировано на прошлое или будущее
2. Необходимость	Свобода
3. Постоянство («Мы свободны, а они [наивные поэты] несободимы; мы меняемся, они пребывают одним и тем же» — «Wir sind frei, und sie sind notwendig; wir wechseln, sie bleiben eins»).	Изменчивость
4. Единство с самим собой (Einig mit sich selbst)	Разлад с самим собой (uncinig mit uns selbst)
5. Счастье (в ощущении своей человечности — glücklich im Gefühl seiner Menschheit)	Несчастье (в опыте человечности — unglücklich in unsern Erfahrungen von Menschheit)
6. Тождество с природой (Поэты «либо будут природой, либо будут искать утраченную природу — werden entweder Natur sein, oder sie werden die verlorene suchen»).	Поиск утраченной природы
7. Спокойствие	Движение
8. Объективность (Наивным поэтом «полностью владеет его объект»)	Субъективность (при восприятии sentimentalного произведения мы должны «созерцать объект в субъекте — das Objekt in dem Subjekt anzuschauen»)
9. Подражание действительному (Nachahmung des Wirklichen)	Изображение идеала (Darstellung des Ideals)
10. Конечное («абсолютное достижение конечного — absolute Erreichung einer endlichen»)	Бесконечное («приближение к бесконечной величине — Annäherung zu einer unendlichen Größe»)
11. Ограничение	Безграничность
12. Зрение	Слух, музыкальность, воображение
13. Единство (у наивного поэта «один способ чувствования»)	Множественность (три «типа чувствования»)
14. Абсолютное изображение (т. е. полностью завершенное)	Изображение абсолютного (неизбежно неполное)
15. Реалист (как тип человека)	Идеалист

Из тезиса о множественности «типов чувствования» у sentimentalного поэта (пункт 13 в нашей таблице) вытекает своеобразная теория литературных родов, ориентированная психологически — на «способы чувствования» (тенденция к психологическому обоснованию родов проявилась в немецкой поэтике, как мы уже писали, до Шиллера: еще Зюльцер пытался привязать роды к «настроениям» поэта). Характерно, что роды (Gedichtarten) выделяются Шиллером лишь в пределах sentimentalной поэзии: там, где царит единый модус восприятия действительности, и разделения на роды быть не может.

Родов у Шиллера три: сатира, элегия и идиллия. Он особо подчеркивает, что к конкретным поэтическим жанрам, обозначаемым этими же словами, его классификация не имеет отношения: речь идет о трех способах чувствования, каждый из которых может облекаться в различные конкретные словесные формы и жанры. Что касается таких жанров, как роман, эпопея и т. п., то Шиллер к ним интереса не проявляет, поскольку они не позволяют себя определить «с точки зрения способа чувствования».

Сатирический род «делает своим предметом удаление от природы и противоречие действительности идеалу (die Entfernung von der Natur und den Widerspruch der Wirklichkeit mir dem Ideale)» — так рождается формула, посредством которой многие поколения литературоведов XX столетия будут определять главную тему романтизма. В связи с сатирой Шиллер дает неожиданно высокую оценку жанру комедии, — правда, это теоретически постулируемая комедия, существующая пока лишь в воображении Шиллера. Ее цель — «породить и питать в нас свободу духа (Freiheit des Gemüts)», «освободить нас от страстей», научить «смотреть вокруг себя и в себя ясно и спокойно (immer klar, immer ruhig um sich und in sich zu schauen)». Мы видим, что вокруг комедии группируются главные ценностные слова Шиллера: свобода и покой.

Если сентиментальный поэт не сосредоточен на противоречии природы идеалу, но стремится просто изобразить и то и другое, то возникает либо элегия, в которой «природа и идеал — предмет печали, ибо первое представляется утраченным, а второе — недостижимым», либо идиллия, в которой природа и идеал — «предмет радости, ибо они представлены как действительные (ein Gegenstand der Freude, indem sie als wirklich vorgestellt werden)».

Не удивительно, что Шиллер с его постоянным предпочтением радости любым негативным состояниям больше внимания уделяет идиллии как «изображению невинной и счастливой человечности», которая при этом всегда остается «прекрасным, возвышающим обманом (eine schöne, eine erhebende Fiktion)». Есть идиллия, которая ведет нас «назад, в наше детство», — но гораздо выше идиллия, ведущая «вперед, к нашей зрелости (Mündigkeit)», не к утраченной Аркадии, но к Элизии. В ней окончательно снимаются все противоречия реальности и идеала; главным ее признаком становится покой (снова любимое шиллеровское слово!) — «но покой завершенности, а не вялости; покой, который проистекает не из бездействия сил, а из их полноты...».

Наивная и сентиментальная поэзия мыслятся как взаимодополняющие начала, объединенные все той же идеей человечности: их задача — «дать полное выражение человеческой природе (der menschlichen Natur ihren volligen Ausdruck zu geben...)». В то же время Шиллер не может, вслед за Гердером, не отдать наивной поэзии предпочтения, которое в его случае проявляется в том, что саму поэтическую способность он безоговорочно провозглашает «наивной» по определению: поэты «по самой своей сути хранители природы (die Bewahrer der Natur)»; гений определяется своей наивностью («всякий гений должен быть наивным... Его наивность делает его гением»), ему присущ «ребяческий (kindliche) характер», наивность выражения — неотъемлемая часть грации (Grazie): эта постулированная Шиллером связь грации с наивностью спустя 15 лет, возможно, отзовется в знаменитом эссе Г. Клейста о «Театре марионеток», где будет сформулирован парадокс несовместимости грации и сознания.

С другой стороны, наивность, связанная с природной непосредственностью, утрачена, — эту утрату Шиллер, в своих категориях, описывает как разделение природы

и человечности: «в наше время природа исчезла из человеческого (die Natur bei uns aus der Menschheit verschwunden ist)», — следовательно, сентиментальное состояние предстает как некая неполнота, ущербность. Наивные поэты еще могут появляться — «но вне общества», как «чужаки, вызывающие удивление (als Fremdlinge, die man anstaunt)».

Как совместить это с утверждением самого Шиллера, что «поэтический дух бессмертен и неистребим в человечестве (dichterische Geist ist unsterblich und unverlierbar in der Menschheit)? Иначе говоря, мы возвращаемся к гердеровскому вопросу: как возможна поэзия, если эпоха наивности, питавшей поэзию, прошла?

Из текстов Шиллера можно вычитать два косвенных ответа на этот вопрос. Первый ответ таков: поэт должен продолжать творить, сознавая невыгоды своего исторического положения и пытаясь искусственными средствами возместить то, что наивно-му поэту было дано от природы. Именно в этом смысле Шиллер предлагает вернуть в трагедию хор: в древней трагедии он был «скорее естественным орудием (mehr ein natürliches Organ), его существование определялось поэтическим образом действительной жизни». В новой трагедии хор — «искусственный инструмент (Kunstorgan)»; «новый поэт больше не находит его в природе, он должен поэтически создать его и ввести (poetisch erschaffen und einführen)» («Об использовании хора в трагедии»).

Второй реконструируемый нами ответ мог бы звучать так: в утопической иллюзорной реальности искусства к человеку возвращаются лучшие черты утраченного «наивного» состояния. Так, современный «народный поэт» в идеале должен «отзывать всё, что есть в человеке чисто человеческого, к утраченному состоянию природы (dessen, was im Menschen bloß menschlich ist, den verlorenen Zustand der Natur zurückrufen)» («О стихотворениях Бюргера», 1791). Этот иллюзорный возвращенный рай может трактоваться и как утопия будущего: «отзыв назад» оборачивается призывом вперед, как мы уже видели в рассуждении об идиллии с его противопоставлением утраченной Аркадии и чаемого Элизия.

Самой тревожной проблемой, которую поэтика XVIII столетия оставила наступающему новому веку, оказались именно эти стадийные конструкции Гердера и Шиллера, умаляющие современное поэтическое творчество. Вместе с тем сама стадийность здесь становилась несколько прозрачной, потенциально подвижной: последовательные стадии могли трактоваться и как сосуществующие типы (так, Шиллер, завершает свою вереницу оппозиций противопоставлением типов людей — реалиста и идеалиста, которую применяет в вышеупомянутом письме к себе и Гете), безвозвратно утраченное прошлое могло обернуться неким полуутопическим будущим. Иенские романтики в полной мере воспользовались приемом релятивизации стадий (например, считая, как Ф. Шлегель, что Средневековье «ошибочно поместили в прошлое»), а заодно и решительно перенесли идеал творчества и его образцы из прошлого в будущее, полагая, что «искусство писать книги еще не изобретено» (Новалис): изменив ценностно-временной вектор, поэтика романтиков попыталась отказаться от неподвижно фиксированного прошлого и начать всё с нуля.

А. Е. Махов.

Также →

О теориях литературных родов в немецкой поэтике → экскурс РОД ЛИТЕРАТУРНЫЙ

О формировании представления о лирике как литературном роде → экскурс ЛИРИКА

- О разработке понятия *гений* → экскурс ГЕНИЙ
- О понятии *остроумия* в немецкой барочной теории эпиграммы → экскурс ОСТРОУМИЕ
- О теории жанра *эпиграммы* в немецкой поэтике → экскурс ЭПИГРАММА
- Об участии немецких поэтологов в разработке теории *пасторали* → экскурс ПАСТОРАЛЬ

АНГЛИЙСКАЯ ПОЭТИКА

Поэтологический опыт англичан в области изучения художественных средств и законов построения художественного произведения, способов воплощения авторского замысла в зависимости от жанра, вида и рода произведения, разработка «правил стихотворства», использования тропов и т. п., накопленный в литературе, начиная со Средних веков, — существенный вклад в европейскую поэтику. Возникновение на рубеже Средних веков и Возрождения поэзии на английском языке дало импульс для ее теоретического осмысления. Английская ренессансная литературная критика, как и в других странах Западной Европы, во многом основывалась на греческих и римских трактатах по поэтике и на итальянских комментариях античных текстов.

Особенность поэтики в Англии состоит в ее гораздо большей свободе и раскрепощенности по отношению к античным образцам. И причина была в том, что Англия имела Шекспира, «перед гением которого самые строгие критики забывали Аристотеля». Дж. Аддисон писал: «Наш неподражаемый Шекспир есть камень преткновения для всей секты критиков-педантов. Кто не предпочтет одной его пьесы, где не соблюдено ни одно правило, всем произведениям какого-нибудь новейшего критика, где ни одно не нарушено? Шекспир точно родился со всеми дарами Поэзии; и его можно сравнить с тем камнем в кольце Пирра, в котором жили, по известию Плиния, представляли изображение Аполлона и девяти Муз, случайно напечатленное рукою природы, безо всякого пособия искусства» (*Статьи из журнала «Спектейтор»*. № 592).

Даже последовательный английский классицист АЛЕКСАНДР ПОУП в предисловии к произведениям Шекспира («Preface to the plays of W. Shakespeare») писал: «Если какой писатель заслуживает имя оригинального, то, конечно, Шекспир. Сам Гомер не столь прямо черпал свое искусство из источников природы: это дошло до него через каналы египетские, не без примеси учения, не без влияния образцов предшествовавших. Поэзия Шекспира была истинным вдохновением: он не столько подражатель, сколько орудие природы; не точно было бы сказать, что он говорил от ее лица, скорее она говорила через него... Судить Шекспира по правилам Аристотеля будет все то же, что судить человека одной страны, тогда как он действовал по законам другой».

Основатель английской критики Джон ДРАЙДЕН писал о Шекспире: «Он был человеком всеобъемлющей и всепроникающей души. В этом никто из древних или новых поэтов не может сравниться с ним. Все образы природы были открыты ему, и он легко и свободно, без кропотливого усердия, писал их, и писал так, что вы не только видите их перед собой, но также и чувствуете их... Шекспир был нашим Гомером и отцом нашей драматургии, а Джонсон — Вергилием, образцом ученого творчества» («*Опыт о драматической поэзии*», 1668. С. 231, 233).

Вторая особенность поэтики в Англии состоит в том, что англичане были не столько теоретиками, сколько критиками, что соответствовало духу «этой практи-

ческой нации, которая не любит ничего отвлеченного и прямо идет к делу, к опыту» (*Шевьер: 1836*. С. 201). Теория сложилась у них позднее, во многом под французским влиянием. В XVI в. литературная критика была способом обоснования и поддержки определенной литературной практики и предпосылками ее возникновения были развитие личного авторства, соперничество писателей, борьба складывающихся направлений и жанров.

Средние века.

Дж. ЧОСЕР, У. КЭКСТОН, Дж. СКЕЛТОН, Дж. ЛИДГЕЙТ

Немногочисленные поэтологические труды, созданные на территории Англии (или англичанами, работавшими за ее пределами) до XIV в., были латинязычными: к их числу следует отнести трактаты о метрике и о фигурах Беда Достопочтенного, труды Джеффри Винсофского а также, вероятно, Иоанна де Гарландии — автора «Парижского поэтики», который скорее всего был англичанином (об этих трудах → очерк Средневековая латинская поэтика).

Крупнейший английский мыслитель Средневековья, РОДЖЕР БЭКОН, не написал специальных сочинений по поэтике, но оставил отдельные суждения, касающиеся (хотя бы и косвенно) ее проблематики. Так, он выступает против слепого подражания древним, утверждая, что Аристотель лишь посадил древо знания, но не сорвал его плодов. Затрагивает он и мотив могущества слова, описывая слово как «значительнейший продукт рациональной души», способный доставлять величайшее удовольствие. Слова приобретают особую силу, когда являются «результатом глубокой мысли, великой страсти, твердого намерения и крепкой веры». Почти все Свои чудеса Христос совершил при помощи слов. В Библии Бэкон, как ранее Августин и Беда, обнаруживает риторические фигуры, которые усиливают действие ее слова. Развивает он и августинский мотив союза красноречия и мудрости; по его словам, «мудрость без красноречия подобна острому мечу в руках паралитика, а красноречие без мудрости — острому мечу в руках безумца». В духе многих своих современников он воспринимает поэзию как особый стилистический модус изложения философских и теологических истин: «поэтический материал морального или теологического свойства должен по необходимости облекаться в метрическую или ритмическую красоту» и «украшаться всеми цветами риторики»; метр и ритм он находит и в Священном Писании (цитируется по: *Atkins: 1961*).

Поэтологические проблемы становятся предметом обсуждения в поэтических текстах начиная, видимо, с анонимной аллегорической поэмы «Сова и Соловей» («The Owl and the Nightingale») (предположительно XIII в.), написанной под французским влиянием в популярном жанре стихотворного диспута. В ней обсуждается соотношение старой традиционной дидактической поэзии и новой любовной поэзии трубадуров; эти два направления и воплощают сова и соловей. Против новой школы выдвигаются обвинения в аморальности, поощрении супружеской неверности. В оправдание приводятся случаи несчастливого брака, когда ревнивый муж издевается над несчастной женой; а также способность любовной поэзии проповедовать позитивные ценности (супружеская верность, радость и счастье и т. п.). Что касается религиозной и дидактической поэзии, то, во-первых, утверждается, что она направляет людей к духовным целям, чему служат призывы к покаянию, видения грядущего, толкование скрытых истин и их символических значений. Итак, один тип поэзии воплощает моралистические, а второй — гедонистические ценности: приятное и полезное как две известные с античности

функции поэзии здесь разведены по разным ее видам. Хотя решение в этом диспуте не вынесено ни в чью пользу, тем не менее очевидно, что автор склоняется на сторону любовной поэзии.

В XIV веке появляются тексты, содержащие обсуждение современных литературных жанров. К их числу относятся анонимный «Трактат против мираклей» («*Treatise against Miracle Plays*») — первый трактат об английской драме, а также «Рассказ о сэре Топасе» Джеффри Чосера. Трактат — а точнее сказать, проповедь, — начинается с утверждения, что изображение чудес Христа на сцене представляет собой глумление над святыней. Затем следуют аргументы в защиту мираклей и их опровержение. В защиту говорится следующее: подобные пьесы являются формой религиозного поклонения, их цель — научить человека вести добродетельную жизнь, весьма часто они вызывают у зрителей слезы и направляют их ум к христианским целям; при этом они дают зрителям возможность и отдохнуть. Кроме того, поскольку картины на сюжеты из Библии повсеместно приняты, то не следует возражать и против драматических представлений. На это автор трактата отвечает, что цель подобных пьес — не поклонение Христу, а чувственное удовольствие; вместо того, чтобы побуждать людей к добродетели, они часто отвлекают их от нее. Эмоции, которые они вызывают, — ложные, ибо порождены они игрой актеров, а не осознанием греха. Трактат, таким образом, открывает в англоязычном пространстве традицию критики театра, которая переживает свой расцвет уже в XVII веке, в пуританской Англии.

«Рассказ о сэре Топасе» из «Кентерберийских рассказов» — главный вклад ЧОСЕРА в английскую литературную критику. Чосер рассказывает о приключениях отважного воина, который влюбился в царицу фей, затем был вызван на бой великаном Олифантом — и тут-то повествование прерывается на самом интересном месте; становится ясно, что автор сатирически пародирует рыцарские романы своего времени, собрав воедино все штампы этого жанра.

Частные поэтологические замечания Чосера разбросаны по многим его сочинениям. Так, ряд текстов Чосера позволяет заключить, что он разделял писателей на древних и новых, применяя к первым термин *roesye/poetnye*, а ко вторым — *making* («делание»), превосходящая тем самым ренессансное (проявившееся, в частности, у Дж. Патнема) понимание поэзии как «изготовления» некой новой вещи. В отношении представлений о композиции интересно замечание Чосера о том, что «конец важнее всего (*th'ende is every tales strengthe*)» («Троил и Крессида». II:260).

Чосером было усвоено учение о замысле, изложенное в поэтике Джеффри Винсофского (→ очерк Средневековая латинская поэтика). Об этом свидетельствуют строки из «Троила и Крессида»:

For every wight that hath an hous to founde
Ne renneht nought the werk for to biginne
With rakel hond, but he wol byde a stounde,
And sende his hertes lyne out fro with-inne...

(Всякий, кто задумал построить дом, не бежит начать работу торопливой рукой, а немного выжидает и выработывает внутренний план в своем сердце...)

Чосер практически дословно переводит пассаж из «Новой поэтики» Джеффри Винсофского; его выражение «*his hertes lyne*» точно соответствует «*intrinsic line cordis*» латинского автора, где *lyne*, *linea* — план, контур, чертания, но, возможно, при более предметном понимании, — мера, измерительная линейка, которая присутствует в душе поэта и с которой он приступает к своей «строительной» работе.

Во второй половине XIV века начинается движение за развитие английской прозы. Его участники выступали за перевод на национальный язык Библии и трудов отцов Церкви. Лидером движения был Джон Уиклиф, который выразил свои взгляды на некоторые поэтологические проблемы в «Проповедях» («*Sermones*»), созданных в последние пять лет его жизни. Выступая за простой и доступный стиль, он критически отзывался о риторических украшениях, которые, по его мнению, затемняют смысл. Высокие богословские и религиозные темы также могут излагаться простым стилем: Уиклиф, таким образом, отвергает античный принцип соответствия стиля и темы, следуя, возможно, идеям Августина («О христианском учении»), на которого он часто ссылается. Отвергает он и аргумент о том, что, поскольку некоторые книги Библии якобы использовали стихотворные размеры (распространенное в Средние века мнение), переводы должны этому следовать.

Теоретическое предпочтение простого стиля ослабевает в XV — начале XVI вв., когда заметно растет интерес к риторике как базовой для поэзии науке; в духе французских «великих риториков» поэзия (и поэтика) теперь трактуется как «вторая риторика». Ярким примером культа риторики является анонимная поэма «Двор Мудрости» («*The Court of Sapience*») (опubl. в 1483), отразившая несомненное влияние более ранних аллегорических изображений семи свободных искусств (Марциан Капелла, Алан Лилльский). Поэт входит в зал Мудрости, чтобы получить наставления в семи свободных искусствах. Особое внимание уделяется далее описанию Королевы Риторики (*Dame Rethoryke*): она — повелительница изысканной речи; ее слова питают каждое сердце, ее высказывания свободны от противоречий; она владеет всеми стихотворными размерами и прозаическим стилями; учит также и этике. Другая поэма в том же духе — «Приятное времяпрепровождение» («*Pastime of Pleasure*») (ок. 1506) — принадлежит СТИВЕНУ ХОУЭСУ: в подготовке юноши к активной жизни здесь из семи свободных искусств особенно важную роль играет риторика; при этом ее значение ограничено поэтической композицией, и очевидно, что риторика сведена к культивированию изысканного стиля. Поэтов XV века в античной риторике интересовали только тропы и фигуры.

Разработку теории прозы на народном языке продолжает в своих предисловиях английский первопечатник Уильям Кэкстон. В предисловии к своему переводу французского переложения «Энеиды» (1490) он, продолжая линию Уиклифа и Чосера, жалуется на недостатки английского языка для целей литературы: язык быстро меняется, многие выражения становятся непонятными. «Мы, англичане, родились под господством луны, которая никогда не отличалась постоянством (*whiche is never stedfaste*)». Жалобы на нестабильность как некую национальную черту характерны для английской средневековой литературы и вызваны, возможно, политическими мотивами (Война Роз и т. п.). Языковая проблема в итоге формулируется Кэкстоном следующим образом: писателю и переводчику «трудно угодить всем по причине пестроты и изменчивости языка (*it is harde to playse every man by cause of dyversite and change of langage*)». Оказываясь перед выбором между простыми (*rude*) и изысканными (*curyous*) словам, Кэкстон выбирает средний путь: он использовал для своего перевода язык «не слишком грубый и не изысканный, но такой, чтобы его можно было понять (*not over rude ne curyous but in such termes as shall be understanden*)».

Высказывания на тему природы поэзии, ее отношения к традиции древних и т. п. имеются в ряде поэтических текстов первой половины XVI в., прежде всего в уже упомянутой поэме Хоуэса «Приятное времяпрепровождение» и

у Джона Скелтона. Отголоски средневековых представлений сочетаются в них с ренессансными веяниями, в том числе, очевидно, с влиянием трактата Дж. Боккаччо «О генеалогии богов». Так, Хоуэс, видимо, следует за Боккаччо, когда воздает хвалу древним как «источнику знаменитой поэзии (the springes of famous poetry)»:

Our connyng frōme you so procedeth,
For you therof were first oꝛygnall grōunde,
Ande vpon youre scripture our science ensueth...

(Наше умение происходит от вас, ибо вы были отцами-основателями; наша наука основана на ваших сочинениях...).

Цель поэзии, заявляет Хоуэс, состоит в том, чтобы представлять истину за темным покровом прекрасного вымысла; поэзия — истина, принявшая аллегорическую форму:

It was the guyse in olde antyquyte
Of famous poetes right ymagytyfe
Fables to fayne by good auctoryte:
They were so wyse and so inuentyfe
Theyr obscure reason, fayre and sugrattyfe,
Pronounced trouthe vnder clouy figures.

(В древности у знаменитых поэтов с хорошим воображением было принято сочинять басни, опираясь на предшествующую традицию. Они были настолько мудры и изобретательны, что их темный разум, прекрасный и таинственный, возвещал истину под видом туманных образов).

Дж. Аткинс усматривает в этом месте влияние Боккаччо (*Atkins: 1961. С. 175*); однако нетрудно заметить, что Боккаччо в свою очередь опирается на средневековое учение об интегументе — поэтическом высказывании как покрове, накинутом на истину.

Джон Скелтон в поэме «Выступление против некоего молодого ученого, недавно поменявшего веру» («Replycacion against certayne yong scolers abjured of late») (1528) впервые в английской поэтологической традиции выступает со своеобразной защитой поэзии, предвосхищая тем самым Филипа Сидни. Отвечая на обвинение в том, что поэзия якобы неспособна «взлететь на такую высоту», чтобы касаться вопросов философии и теологии, он напоминает скептикам, что Давид в своих псалмах трактовал наивысшие темы. Более того, Иероним назвал его поэтом из поэтов и пророком из пророков и поставил выше Горация или Катулла и прочих античных поэтов. В духе Боккаччо, он видит в словах поэта Божественное откровение: вечносущий Бог направляет перо поэта и побуждает его писать «иногда для удовольствия, иногда для серьезных целей, иногда для исправления (somtyme for affection, somtyme for sadde direction, somtyme for correction)». Иными словами, поэт является пророком, который направляет людей; Скелтон был первым, кто изложил эту теорию в Англии.

Поэтологические высказывания о сущности отдельных жанров в этот период немногочисленны и неоригинальны. Так, Джон Лидгейт в своей «Книге о Трое» («Troy Booke») (1412-1430), воспроизводит общепринятое в Средние века представление о трагедии и комедии. Трагедия

begynneth in prosperite
And endeth euer in aduersite,
And it also doth pe conquest trete
Of riche kynges and of lordys grete

(начинается с процветания и заканчивается противоположным образом. Она также впоследствии рассказывает о могущественных королях и о великих лордах).

Комедия

hath in his gynnyng
A prime face, a maner compleynyng,

And afterward endeth in gladness

(Комедия начинается с унылого лица, с жалоб, а впоследствии заканчивается радостью).

В период Средневековья начинает складываться национальный канон поэтических авторитетов. Крупнейшими новыми поэтами считались Гауэр, Чосер и Лидгейт. Первое место отводилось Гауэру, с ним соперничал Чосер. Так, для Лидгейта, называвшего Чосера своим учителем, он был тем, кто впервые «осветил английский язык всеми цветами риторики»; Лидгейт видел в нем истинного поэта, испившего прямо из парнасского источника, и считал, что нет никого, кто был бы «достоин держать его чернильницу». Еще при жизни Чосера Томас Аск хвалил его за мужественную речь (manlyche speche), за добрый юмор и безыскусную манеру; Кэстон превозносил его за то, что Чосер не использовал пустых слов и отказывался от всего лишнего. Томас Хокклив утверждал, что Чосер соперничал с Цицероном в красноречии, с Аристотелем — в философии, и с Вергилием — в поэзии. В анонимной «Книге куртуазии» («Book of Curtesye») (1477-1478) о Чосере говорится следующее:

Clere in sentence, in langage excellent.
Briefly to wryte, such was his suffysance.
Whateuer to wryte he toke in his entente,
His langage was so fayr and pertynente
It semeth vnto mannys heerynge,
Not only the worde but verily the thing.

(Ясный в суждении, прекрасный в языке, — коротко говоря, таково было его значение. О чем бы он ни писал, он брал тему в ее полноте. Его язык был настолько прекрасным и проникновенным, что слуху он предстал не только словом, но самой вещью [о которой шла речь]).

Последние две строки, обыгрывая риторическое противопоставление слова и вещи, утверждают в качестве признака высокого поэтического дара способность иллюзорно преодолевать это противопоставление.

Ряд намеченных в средневековой английской поэтике тем — прежде всего темы природы и сущности поэзии, различия поэзии и прозы, национального поэтического канона — найдут углубленную разработку в поэтике Ренессанса и более поздних эпох.

Эпоха Возрождения.

Дж. Гасконь, Дж. Патнем, Т. Кэмптон, Ф. Сидни

Первые английские поэтики были нормативными. В их формировании сказывалась роль ренессансного гуманистического образования и воспитания, основанных на рецепции античных литературных теорий, авторитете Платона, Аристотеля, Горация. Возрождение интереса елизаветинцев к античности обратило их внимание на риторiku, которая в определенной мере выполняла в эпоху Ренессанса функции поэтики. Профессорами античности Кембриджского и Оксфордского университетов были созданы крупнейшие исследования в области риторики: «Искусство риторики» («Arte of rhetorique») (1553) Т. Уилсона, «Основание риторики» («Foundation of rhetorique») (1563) Р. Рейнолда, «Сад красноречия» («Garden of Eloquence») (1577) Г. Пичема, «Риторика Аркадии» («Arcadian rhetorique») (1588) А. Фраунса. Риторика явилась первоэлементом в формировании критических суждений о литературе. Трактаты по искусству риторики предлагали готовые модели и формы для оценки литературных произведений. В эпоху Ренессанса риторика как учение о «словесном выражении» выполняла функции литературной критики.

В эпоху Ренессанса происходит постепенное осмысление художественной литературы как занимающей особое

место в словесности, идет ее освобождение от риторики и ощущается необходимость создания «ученой поэтики». Важное место в истории английской поэтики принадлежит трактатам кембриджского профессора Роджера Эшема «Токсофилус» («Тохорphilus») (1545) и «Школьный учитель» («The schoolmaster») (1570). Р. Эшем был учеником известного в середине XVI в. профессора кафедры греческой филологии в Кембридже, учрежденной королевой Елизаветой, сэра Джона Чека. Опираясь на античную классику, Р. Эшем и другие кембриджские критики (Т. Уилсон, Т. Смит, Т. Уотсон) стремились установить правила создания литературных произведений, следование которым помогло бы «писать об английских реалиях, в английской манере для англичан». Поэтологический подход Эшема к литературе базировался на идее подражания как следования древнегреческим и древнеримским классикам, кропотливое изучение которых и будет способствовать воспитанию чувства национального языка и литературы. «Если кто с прилежанием, обдуманно прочтет Теренция, Сенеку, Вергилия, Горация, а также еще Аристофана, Софокла, Гомера и Пиндара и будет старательно отмечать различия, которые встречаются у них в уместном употреблении слов, в форме предложений, в трактовке темы, он легко поймет, что пригодно и прилично в каждом случае к истинной пользе совершенного подражания. Когда мистер Уотсон из колледжа святого Джона в Кембридже писал свою превосходную трагедию «Абсалон», мистер Чек и я часто и с удовольствием беседовали с ним об истинном подражании, сравнивая правила Аристотеля и Горация из «Искусства поэзии» с примерами Еврипида, Софокла и Сенеки» (*Elizabethan essays: 1904. Vol. I. P. 23*).

Основными проблемами первых елизаветинских национальных нормативных поэтик были классификация форм, тем, риторических фигур; вопросы просодии, стиля, приемы украшения (орнамента), декоруа.

Вопросы национальной просодии интересовали Джорджа Гасконя, имя которого стало известно с выходом его работ о способах сочинения стихов («A hundredth sundrie flowers bounde up in one small poesie», 1573; «Certayne notes of instruction concerning the making of verse or ryme in English», 1575), где он соединял поэтическую практику с искусством красноречия. Гасконь был знатоком стихотворной метрики, упрекал критиков в неточном употреблении термина «сонет», выступал против немотивированного использования рифмы в поэзии.

Исследователем классической версификации был Уильям Уэбб. При искренней любви к старым английским поэтам в своем «Рассуждении об английской поэзии» («Discourse of English poetrie») (1586) он пытался «правильно версифицировать» их; предлагал варианты строк Спенсера, какими, как он считал, они должны были быть написаны. Трактат Уэбба — одна из первых практических попыток ввести в английскую поэзию классические метрические размеры.

Трактат Джорджа ПАТНЕМА «Искусство английской поэзии» (1589) — наиболее систематическое поэтологическое исследование своего времени. Долгое время он оставался забытым, однако начавшееся в 60-е годы XX в. обсуждение проблемы статуса канонических литературных текстов с целью утвердить так называемый Западный канон (Western canon), включающий тексты, составляющие основу западной цивилизации, открыло для исследователей это имя. Гарольд Блум в своей книге «Западный канон» (1994) впервые включил Дж. Патнема в список авторов, обязательных для изучения исследователями и студентами кафедр «английская литература» в университетах.

Первая глава трактата — общая дискуссия о поэзии, преимущественно ориентированная на классику; во второй

главе Патнем стремился представить искусство английской поэзии не уступающим латинским и греческим образцам («that there may be an arte of our English poesie, as well as there is of the Latine and Greeke». — Ch. 2). Значителен вклад Патнема в учение о пропорции (→экскурс Пропорция) в поэзии. Третья глава посвящена вопросам поэтического языка, строфики, стилю, фигурам украшения, декоруа, т. е. проблемам, наиболее показательным для ранней стадии формирования английской поэтики.

Полемика о достоинствах классической и национальной просодии длилась в Англии многие годы. Последней, наиболее острой и «строго елизаветинской» была дискуссия между Т. Кэмпбином и С. Даниэлом по поводу рифмы. ТОМАС КЭМПИОН в трактате «Наблюдения над искусством английской поэзии» (1602) выступал как «непоколебимый классик». Он презирал рифмованный стих и стремился сконструировать учение о принципах нерифмованного стихосложения, основанного в значительной мере на классических образцах. Ответный трактат СЭМЮЭЛА ДАНИЭЛА «В защиту рифмы» (1603) считается лучшим в своем роде в Англии. Даниэл представил очерк развития родной литературы, начиная с Беды Достопочтенного и Альдгельма. Впервые он утвердил принцип, согласно которому «дорийцы могут говорить по-дорийски», т. е. каждый язык и каждая литература имеют право на свои собственные пути и формы; выражал мнение, что отсутствие рифмы в греческой и латинской поэзии не может быть основанием для возражений против рифмы. «Мне думается, что мы не должны так быстро сдаваться в плен авторитетам древности, если для этого нет достаточной причины: все наши знания строились по меркам Греции и Италии. Мы дети природы в такой же мере, как и они» (Р. 367). Даниэл выступал против попыток перенесения в английскую поэтику классической системы версификации и отстаивал национальную тоническую систему стихосложения и рифмы.

Поэтологические трактаты Гасконя, Уэбба, Эшема, Патнема, Кэмпбиона и Даниэла могут быть классифицированы как нормативные. Они выполняли двоякую функцию: 1) выражали унифицирующие и централизующие тенденции времени, 2) служили средством борьбы ренессансного предклассицистических тенденций в английской поэтике, о которых он заявил раньше, чем они были детально разработаны во Франции (Ла Менардьер, Рапен, Буало). Сидни использует в качестве образцов произведения античной классики, но, как и Р. Эшем, много внимания уделяет национальной поэзии прошлого (Сарри, Спенсер и др.). Кроме того, трактат Сидни отражает острую полемику, развернувшуюся в елизаветинской Англии о месте поэзии в системе наук. «Защита поэзии» Сидни появилась как ответ, построенный по законам риторики в форме яркой классической речи, на обвинения со стороны пуритан, ханжески обвинявших поэзию во лжи, «вскармливающих бесчестия и заблуждений», возбуждении «пагубных желаний» и «греховных помыслов».

С подобными обвинениями в адрес поэзии выступил бывший драматург Стивен Госсон в памфлете «Школа злоупотреблений» с длинным подзаголовком,

определяющим направленность его против «поэтов, воышников, актеров, скоморохов» («The school of abuse, containing a pleasant invective against poets, pipers, plaiers, jesters, and such like caterpillars of a Commonwealth; setting up the flage of defiance to their mischievous exercise...») (1579). Работа Госсона, без ведома Сидни ему посвященная, вызвала острую реакцию со стороны драматургов. Они ответили резкими выступлениями, начавшими «войну памфлетов», которую возглавил получивший образование в Оксфорде драматург Томас Лодж, выступивший с «Защитой поэзии, музыки и сценических представлений» («Honest excuses...») (1579).

В отличие от Лоджа, Сидни защищает не столько поэтов, музыкантов и актеров, сколько поэзию как таковую. «Что касается поэта, то он ничего не утверждает и поэтому никогда не лжет... Он лишь говорит о том, что должно и что не должно быть; и хотя поэт рассказывает о предметах вымышленных, он не представляет их как истинные и поэтому не лжет» (С. 157); «...поэт стремится у порока отвоевать человеческие сердца для добродетели» (С. 148). Комментируя друга Госсона (не называя автора) о том, что Платон не дал поэтам места в своей идеальной Республике, Сидни утверждает, что гонители поэзии «неверно истолковывают мысли Платона и под прикрытием его авторитета по-ослиному ревут против поэзии» (С. 163). «И ежели нечто уже было сказано мною в защиту сладостной поэзии, то все это относится и к героической поэзии, которая является не просто одним из видов, но лучшей, самой совершенной разновидностью поэзии. И так как образ любого действия волнует и наставляет ум, то столь возвышенные образы подобных героев более всего воспаляют души желанием быть достойным человеком и подсказывают, как приобрести это достоинство» (С. 153).

Сидни прославляет все виды поэзии: пасторальную, элегическую, ямбическую, сатирическую, комическую, трагическую, лирическую и более других героическую. Но собственно поэтологические принципы выстроены им лишь по отношению к драме.

Сидни одним из первых ввел в елизаветинскую литературу аристотелевские принципы. Он следует за Аристотелем в концепции имитации-мимесиса. Поэзия — это искусство подражания, ибо таким образом Аристотель определяет ее в понятии «мимесис». Говоря метафорически, поэзия — это «говорящая картина, имеющая целью учить и услаждать (A speaking Picture, with this end to teach and delight)» (С. 138). Выдвигая на первый план подражательную сущность искусства и считая целью поэзии выражение общего естественного порядка природы, Сидни вместе с тем признает за поэзией изображение возможного, т. е. использование поэтического воображения, что делает его предвестником романтических теорий в поэтике.

В искусстве драмы Сидни выделяет трагедию. Именно трагедия вызывает «чувства изумления и сострадания (Admiration and Comiseration)» — здесь он следует за Аристотелем, подчеркивающим моральную силу воздействия этого жанра. Лучшей трагедией Сидни считает «Горбодука» Т. Секвила и Т. Нортон. «Наши трагедии и комедии (вызывающие обоснованные нападки) прегрешают как против правил истинного вкуса и общественной нравственности, так и против законов поэтического искусства... Исключение составляет «Горбодук», который, несмотря на обилие величественных монологов и благозвучных выражений, достигающих высоты стиля Сенеки и, несмотря на глубокою нравственность, которая столь поучительна, даёт высочайшее удовольствие, осуществляя тем самым истинную цель поэзии, имеет все же множество недостатков. Это огорчает меня, поскольку они мешают «Горбодуку» служить образцом трагедии. Так «Горбодук» прегрешает и относи-

тельно места, и относительно времени — двух необходимых спутников всякого материального действия. Ведь в то время как, по указанию Аристотеля и в соответствии со здравым смыслом, сцена всегда должна представлять собой только одно место, а в самый большой период времени, предполагаемый для свершения действия, не может превышать суток, безыскусная история «Горбодука» занимает много дней и происходит в различных местах» (С. 166).

Сидни первым вводит в английскую поэтику понятие о правилах единств. Для соблюдения единства места и времени он предлагает для трагедии роль вестника, который, не нарушая сценической иллюзии, должен рассказывать зрителям о событиях, происшедших в других местах и в другие периоды времени.

Он считает неоправданным жанр трагикомедии, основываясь на том, что античные драматурги (за исключением Плавта в «Амфитрионе») никогда не смешивали трагическое со смешным. Он поддерживает классическую комедию и порицает народный фарс: «...Наши комедиографы думают, будто без смеха не может быть наслаждения, что совершенно не верно, так как, хотя мы и способны наслаждаться, смеясь, все же смех не вызывается наслаждением, а наслаждение — не причина смеха. Даже если один и тот же предмет способен вызвать и смех, и наслаждение, это не доказывает родственности явлений. Смех и наслаждение скорее содержат в себе, так сказать, некоторое противоречие. Ведь едва ли то, что не соответствует нам самим по природе, доставляет наслаждение. Смех же почти всегда вызывают предметы, не соответствующие нам или природе. Наслаждение предполагает или постоянную или кратковременную радость, смех содержит в себе примитивное возбуждение» (С. 168).

Вслед за римскими комедиографами Сидни предлагает изображать в комедиях героев, воплощающих определенные типологические маски: суетный придворный, трусливый воин, учитель-педант и т. п.

При всей приверженности античности и предвосхищении классицизма, трактат Сидни можно назвать образцом национальной поэтики, о чем ярко свидетельствует его гимн английскому языку в заключительной части: «Наш язык... действительно способен быть превосходным инструментом для воплощения любого замысла... Сам по себе он так лёгок и столь свободен от обременительных различий по падежам, родам, наклонениям и временам, составляющим, как мне кажется, одно из проклятий Вавилонской башни, из-за которого человека необходимо посылать в школу, чтобы он изучил родной язык. Но что касается благозвучного и правильного выражения словами образов, возникающих в уме, что и составляет цель речи, то здесь он равен любому другому языку на земле, будучи в особенности богат сочетаниями из двух или трех слов, приближаясь в этом к греческому и намного превосходя латынь. А подобные сочетания — одна из величайших красот языка» (С. 171).

XVII век.

Ф. Бэкон, Б. Джонсон, У. Давенант, Т. Гобс

Принципиальное значение для формирования поэтики в Англии имели работы философа ФРЭНСИСА БЭКОНА — трижды переиздававшийся с дополнениями «Эссе. Опыты и наставления нравственные и политические» («Essays. Religious meditations. Places of persuasion and disswasion», 1597, 1612, 1625) и трактат «Новый органон» («Novum Organum», 1620; первоначально назывался «Of studies»). В работах Бэкона нет поэтологической конкретики, связанной с основными спорами ренессансных теоретиков литературы, но в них впервые появляются общеметодологические аспекты

построения научной теории. Бэкон дал современному ему научному миру то, чего этот мир еще не знал, — «науку науки» и «философию философии» (*Sampson: 1944. P. 212*).

Интеллектуальные способности человека, по Бэкону, включают три компонента, соответствующие трем направлениям человеческого знания: «История соответствует памяти, поэзия — воображению, философия — рассудку» («О достоинстве и приумножении наук», 1623. Гл. I // Ф. Бэкон. Соч. в 2 томах. М., 1977. Т. I. С. 148-149). Воображение Бэкон считал посредником между чувством и разумом человека: «Чувство передает воображению все виды образов, о которых затем выносит суждение разум, а разум, в свою очередь, отобрав и приняв те или иные образы, возвращает их воображению еще до того, как принятое решение будет исполнено. Ибо воображение всегда предшествует произвольному движению и возбуждает его, так что оно является общим орудием и того, и другого: и разума, и воли, впрочем, этот Янус имеет два лица: лицо, обращенное к разуму, несет на себе отпечаток истины, лицо, обращенное к действию, выражает добро» (Там же. С. 277-278). Бэкон придает большое значение риторике, ибо красноречие способно «увлекать в любую сторону умы людей». Однако он одним из первых в английской критике высказал некоторое недоверие к роли воображения в литературном творчестве.

Поэзию Бэкон разделяет на три вида: эпическую, драматическую и параболическую. Вслед за Сидни он высказывает уважение эпической поэзии: «вполне заслуженно в ней можно увидеть даже нечто божественное, ибо она возвышает дух и увлекает его к небесам, стремится согласовать образы вещей со стремлениями души, а не подчинять душу действительности... то, что делают разум и история» (С. 177). Наиболее значительным видом поэзии Бэкон считает параболическую, ибо она в большей мере принадлежит к сфере разума, а не воображения. Воплощая абстрактные представления о чувственных образах, параболическая поэзия помогает людям понять и воспринять их. «В наше время притча обладает, как и раньше, исключительной силой воздействия, ибо ни одно логическое доказательство не может быть столь наглядным и очевидным, ни один пример не может быть более удачным» (С. 178).

В своей теории познания Бэкон противопоставил Аристотелю «Новый Органон» — в области поэзии он не создал законченной системы, противостоящей аристотелевско-горацианской поэтике. Но значение его трудов состоит в том, что они определили переходный период в формировании поэтики в Англии от Возрождения к Новому времени и оказали существенное влияние на деятельность многих литературных критиков XVII-XVIII вв.

Первым из английских критиков, использовавших метод Бэкона для анализа литературных произведений, был БЕН ДЖОНСОН. Он не оставил законченного трактата по теории поэзии, но высказал много ценных поэтологических суждений в посвящениях, прологах, посланиях «К читателю» и в своих «Заметках...», изданных посмертно.

В своем творчестве Б. Джонсон продолжает традиции позднего английского Возрождения, но и намечает некоторые методологические принципы, предвосхищающие в отдельных чертах поэтику классицизма. Джонсон принадлежал к числу критиков, которые считали, что развитию литературы более всего способствует анализ античных сочинений. Среди тех, кого должно «почитать своими учителями», он называет прежде всего Аристотеля и Горация. «Аристотель был справедливейшим ценителем и первым критиком, не сделавшим серьезных ошибок. Да что там — он был величайшим философом из когда-либо живших на земле: во всех человеческих знаниях он отметил пробелы, а

из всех человеческих достижений в науке он построил единое искусство... То, что самые талантливые, трудолюбивые и удачливые смогли инстинктивно воспринять от самой природы или благодаря упражнению, мудрый и образованный Аристотель сумел обобщить и ввести в искусство» («Заметки...» С. 196).

Но, будучи не столько теоретиком, сколько критиком, Б. Джонсон призывает «не подчиняться полностью авторитету древних и не доверять им на слово». «При всей значительности древних мы обладаем собственным жизненным опытом, для которого, если он правильно будет использоваться и применяться, мы имеем и более совершенные способы выражения. Это правда, что древние распахнули двери и проложили путь, лежащий перед нами, но лишь как проводники, а не предводители... Истина открыта для всех и не принадлежит никому в отдельности» (Там же. С. 174).

«Мы должны воскрешать античность и прошлые века, внимательно анализируя их свидетельства, но ни в коем случае не должны заключать сделок с современностью, не становиться на сторону каких-либо группировок или следовать за их яростными глашатаями... Нет ничего нелепее превращения писателя в диктатора, как это было сделано с Аристотелем в школах. Это бесконечно вредит познанию, так как по многим вопросам человек имеет право лишь временно принимать мнение авторитетов, приглушая собственные сомнения и способность суждения» (Там же. «Oratio imago animi» — «Речь — портрет души». С. 190).

Отличительной чертой английской поэтики является ее нравственный характер, исходящий из общего стремления самой нации, прямо требовавшей этого от искусства. Б. Джонсон был одним из тех, кто наиболее ясно выразил это. Он придавал принципиальное значение роли поэта в обществе. «Я всегда считал, что мудрость не есть исключительно достояние философа; благочестие — священнослужителя; государственное устройство — политического деятеля. Но тот, кто в своем воображении способен создать целое государство (и это, конечно, поэт), в равной мере способен направлять его советами, укреплять его законами, исправлять наказаниями, одушевлять его религией и нравственностью. Мы не требуем от него пустого красноречия или стихотворного совершенства, но мы требуем, чтобы он умел точно отличать добродетель от ее противоположности, требуем, чтобы он обнаружил способность заставить читателя возжаждать добродетели и возненавидеть порок, должным образом живописуя их борьбу» (Там же. «De malignitate Studentium». — «О бесплодной учености». С. 180). Б. Джонсон дает свою характеристику понятию поэт и феномену поэзии. «Поэт — ближайший сосед оратора. Его искусство обладает всеми достоинствами красноречия, хотя поэт более оратора скован размером, ритмом, рифмой. В отделе слога он не уступает оратору, а по силе воздействия даже превосходит» (С. 195).

Джонсон выступает за правдоподобие в изображении событий. «Истинный мастер не бежит от природы, как если бы он боялся ее; он не отходит от жизни и правдоподобия...» (С. 178). «Для того чтобы творчество нашего поэта стало совершенным, его природный дар, отшлифованный упражнением, подражанием и образованием, необходимо дополнять искусством... без искусства природа никогда не может быть совершенной, а без природы искусство не существует» (с. 195). «...Необходимым качеством нашего поэта или творца является способность подражать, которая заключается в умении использовать реальность или богатство другого поэта в собственных целях» (С. 194).

Джонсон придает большое значение разуму, считая его определяющим в своеобразии и свойствах остроумия.

Признаком распушенности языка называет больной разум: «В какой бы области ни наблюдалось падение нравов и вкусов, порча проникает и в язык. Он подражает всеобщему разуму» (С. 179). «Речь — единственная привилегия, дарованная человеку, с помощью которой он способен выразить совершенство своего разума, недоступное другим существам. Речь — инструмент общения» (Там же. «De Orationis Dignitate» — «О достоинствах речи». С. 185). «Речь полнее всего показывает человека: говорите, чтобы я мог рассмотреть вас. Речь рождается в самых глубинных уголках нашей души и является копией своего отца-ума» (Там же. «Oratio imago animi». С. 185). Ценны замечания Джонсона об использовании архаичных слов, создании неологизмов («мы не должны слишком часто штамповать новые слова — это не ежедневное занятие»), использовании метафор.

Речь у Джонсона соотносится с понятием стиля, понимаемого как эстетическая цельность и общность речи. «Слова ... необходимо отбирать соответственно образу говорящего персонажа или согласно предмету, о котором идет речь. В казармах говорят не так, как на заседании совета. В лавке — иначе, нежели в овчарне, а язык священнослужителя отличен от языка юристов... Член тайного совета не должен пользоваться метафорами, относящимися к игорным домам, медицине или, скажем, торговкам вино торговцев; мировому судье не следует прибегать к сравнениям из математики, а священнику — жаргону таверн и домов терпимости» (С. 185-186).

В поэтике Джонсона серьезное место уделено специфике жанра. Жанровые особенности драмы он исследовал на примере комедии. Джонсон выступал против «старой комедии» аристофановского типа и считал, что комедия не должна превращать смех в самоцель. «Особенность “старой комедии” заключалась в том, что она возбуждала смех, воздействуя странным образом на низменные чувства людей. При этом она пользовалась несоответствием слов, содержания, языка или поступков персонажей нормам благоразумия и приличия. И поэтому ясно, что “старая комедия” смешила дерзкими и неприличными речами, оскорблением достойнейших, насмешкой над конкретными лицами... Она особенно преуспевала в изображении бесчестности и отличалась не остроумием, но непристойностью. Те, кто понимают природу и гений смеха, не могут этого не знать» (С. 198).

Джонсон придавал первостепенное значение в драматургическом произведении фабуле. Размышляя о ее «крайних пределах», он видел недостатки драматургов в нарушении единства места и времени в изображении событий. Считал, что фабула должна воспроизводить «единое и цельное действие». Вслед за Ф. Сидни полагал необходимым введение в пьесу роли вестника, рассказывающего о событиях, не укладывающихся в рамки фабулы.

Джонсон призывал соблюдать драматический декорум как принцип соответствия, соблюдения того, что подобает, что уместно и правдоподобно в изображении конкретных событий. Джонсон, как и другие теоретики эпохи Возрождения, находил обоснование соблюдения декорума у Аристотеля, писавшего в «Риторике» о нравах, свойственных людям различных возрастов, а также людям благородного происхождения, богатым, могущественным и счастливым. От Цицерона Джонсон воспринял мнение о том, что декорум должен выполнять и моральную функцию, «ибо все то, что подобает, прекрасно в нравственном отношении, а то, что в нравственном отношении прекрасно, подобает» («Об обязанностях» // Цицерон. О старости. О дружбе. Об обязанностях. М., 1975. С. 89).

Важный вклад в формирование поэтики в Англии пред-

ставляют появившиеся одновременно в 1650 г. развернутое предисловие У. Давенанта к его неоконченной эпической поэме «Гондиберт», адресованное «его высокопочитаемому другу мистеру Гоббсу», и ответ на него философа Т. Гоббса, бывшего в центре всех литературных споров своего времени. Оба произведения представляют интерес как новый этап в развитии теории жанра героической поэмы.

Уильям ДАВЕНАНТ был руководителем королевского общества драматургов, призванным восстановить интерес к драматическому искусству в Англии. В своем понимании структуры героической поэмы он опирался на национальную традицию: «Я не знаю никакой другой нации, которая бы так преуспела в показе великих действий, изображая их столь приятно и наставительно, будь то в форме героической поэзии или драматической форме, как англичане в своих драмах» («Предисловие к “Гондиберту”». Р. 17).

С именем ТОМАСА ГОББСА связывают французское влияние на английскую критику, сменившее влияние итальянское. Во время своих путешествий по Европе в 1634-1637 гг. Гоббс познакомился со многими выдающимися философами, среди которых — Декарт, Гассенди, Галилей. Одиннадцать лет он провел во Франции как эмигрант и вернулся в Англию в 1651 г., когда и был опубликован его трактат «Левиафан». Как пишет Р. М. Самарин, «Давенант был в большей степени писателем Англии дореволюционных лет, роялистом эпохи гражданской войны, тогда как Гоббс своей концепцией государства как бы подкреплял близящуюся Реставрацию» (Самарин: 1964. С. 225). Заслуга Гоббса в области поэтики состоит в том, что он сформулировал и уточнил многие ее термины.

Ф. Бэкон, определив место поэзии в системе искусств и наук, не дал анализа того, как посредством воображения осуществляется трансформация жизненного материала в произведение искусства. Т. Гоббс это сделал. Философия Гоббса стала фундаментом английской поэтики периода Реставрации. Его теория поэзии явилась логическим результатом его философии. В «*Ответе на предисловие Давенанта к “Гондиберту”*» он пишет: «Время и Образование порождают Опыт, Опыт порождает память; Память порождает Суждение и Воображение (fancy); Суждение порождает силу выражения и структуру, а Воображение (fancy) — украшения (ornaments) Стихотворения» (Р. 54). Сделанные Гоббсом разграничения между суждением и фантазией стали общепринятыми в критике периода классицизма. Многие исследователи считают работы Гоббса и Давенанта началом становления классицистического метода в английской литературе.

Давенант выступает против слепого подражания античным авторитетам, в числе которых называет Гомера, Вергилия, Лукана, Стация. Критикуя «причудливость» образов в их поэзии, он утверждает принцип правдоподобия. Давенант следует национальной ренессансной традиции (У. Узбб, Ф. Сидни, Дж. Патнем) в разработке теории эпической героической поэзии. Героическая поэма должна быть «иконой морали», иметь дидактическую направленность. Но он идет дальше, видя цель своей поэмы «Гондиберт» в стремлении «приблизить людей к лучшему пониманию себя, подвести истину, выраженную в «регистрации правды событий», «к людским сердцам». Давенант в «Гондиберте» отклонялся от классических образцов структуры эпических поэм и строил ее в соответствии с принципами драматического произведения. В том же духе и Т. Гоббс писал, что не видит существенной разницы между трагедией и эпосом: «повествовательная героическая поэма — это эпос, драматическая героическая поэма — это трагедия (heroique poem narrative is epique, the heroique poem dramatique is tragedy)». Различие

состоит лишь в том, что в эпосе повествование ведется от лица одного рассказчика, а в трагедии — от лица многих действующих лиц.

Вклад Гоббса в поэтику — также и его трактовка причин удовольствия, которое получает зритель от трагических событий, изображаемых на сцене. Испытывая чувства жалости, страха и сострадания, зритель одновременно переживает приятные ощущения, связанные с «безопасностью собственного положения» и удовлетворением любопытства от новизны происходящего, связанного с активизацией ума. Подобные наблюдения встречаем в трактовке Лессингом («Гамбургская драматургия») явления катарсиса.

Гоббсом была разработана и оригинальная теория видов словесности (→ в экскурсе Род литературный).

Следует согласиться с В. Г. Решетовым (*Решетов: 1987. С. 49*) в оценке того, что «Предисловие» Давенанта с его защитой отклонений от существующей эпической традиции и «Ответ» Гоббса, поддерживающей новации автора «Гондиберта», не являются «манифестом классицизма», как считают некоторые исследователи, а составляют лишь существенное звено, которое соединяет ренессансную поэтику с занимающей ведущее место в XVII в. поэтикой классицизма.

Классицизм.

Дж. ДРАЙДЕН, Т. РАЙМЕР, А. ПОУП

Национальным вариантом классицизма в Англии явилось творчество Джона ДРАЙДЕНА, начавшее новую эру в английской литературной критике. В течение сорока лет с момента Реставрации (1660) до начала XVIII в. литературная деятельность в Англии освещалась личностью Драйдена — этот период получил определение «Век Драйдена». Поэтологическое наследие драматурга не слишком велико; оно представлено в прологах, эпилогах, посвящениях и предисловиях к собственным произведениям. Основу его поэтики составляет «*Опыт о драматической поэзии*» (1668). Качественно, в системности общих принципов, до Драйдена в Англии подобных работ не было. Ф. Сидни в своей «Защите поэзии», признанной шедевром ренессансной английской критики, хотя и говорил непосредственно о литературе, но рассматривал ее прежде всего в соотносительности с общей иерархией этических ценностей ренессансного гуманизма. Другая традиция критики Возрождения, представленная теоретиками-риториками (Уилсон, Патнем), ограничена вопросами стиля и также не выходит за рамки проблем, намеченных у Сидни. Особенность и заслуга Драйдена состоит в том, что он впервые исследовал художественные произведения как таковые и решал литературные проблемы в собственно литературных терминах, освободившись от необходимости постоянно оправдывать литературу как самостоятельную область деятельности. Оценка Драйденом литературы базировалась на понимании им внутренних законов литературного творчества. Именно это позволило С. Джонсону назвать Драйдена отцом английской критики: «Драйден может быть справедливо почтен отцом английской критики, ибо из всех писателей наших он первый научил нас судить по правилам о достоинствах произведений».

При оценке поэтологической теории Драйдена важно отметить своеобразную систему приемов его аргументации. В «*Опыте о драматической поэзии*», написанном в жанре «беседы», интерпретаторов прежде всего интересовал вопрос о том, кто выиграл в споре четырех собеседников, — однако Драйдену было важно показать богатство и разнообразие литературных ценностей, не столько противостоящих, сколько дополняющих друг

друга. Как пишет Э. Печтер, работа Драйдена «содержит разные идеи и ценности в единстве без отрицания их различий и потенциальных противоречий»; Драйден умеет создать «дискурс, позволяющий прекрасно организовать разнообразие материала, старого и нового, национального и иностранного» (*Pechter: 1975. P. 6*).

Поэтологическую концепцию Драйдена, прослеживающуюся с самого раннего очерка — посвящения к стихотворной пьесе «Леди-соперницы» (1664) и до последней работы — предисловия к сборнику его переводов из древних и новых поэтов (1700), отличает ряд характерных особенностей.

Первая из них — «гармоническая двойственность», базирующаяся не на фиксации антиномий, антитез, парадоксов и полярностей, а на признании многообразия литературных ценностей, определения их по принципу взаимодополняемости без оказания предпочтения какой-либо из них. Вторая особенность — вера в правила, которые Драйден (как и другие близкие к классицизму английские критики, от Б. Джонсона до С. Джонсона) понимал как объективные нормы или законы, установленные разумом и используемые для суждений о произведениях искусства. Теоретическая разработка Драйденом концепции правил дана им в работах «*Предисловие к Троилю и Крессиде*» (1679) и «*Параллель между поэзией и живописью*» (1695). Разделенные почти двадцатилетним периодом, эти эссе лишь подчеркивают верность Драйдена данным принципам. Во втором из них он пишет: «Мы не должны изобретать новые правила драмы, как это безуспешно пытался сделать Лопе де Вега, а обязаны постоянно следовать за своими учителями, понимавшими природу лучше нас» (P. 134). Своими учителями Драйден считал Аристотеля и Горация, а также греческих поэтов.

Третьей существенной особенностью его поэтики является сравнительный метод исследования. Драйдена называли «инстинктивным компаративистом», и это получило окончательное подтверждение в предисловии к сборнику переводов 1700 года. Сборник включает переводы из «Илиады», «Метаморфоз», «Декамерона», «Кентерберийских рассказов». Наблюдения над Гомером, Овидием, Боккаччо, Чосером соотносятся с подводящими итоги размышлениями о принципах собственного творчества Драйдена. В сравнении Шекспира («*An essay of dramatic poesy*», 1665) и Чосера («*Preface to the fables*», 1700) Драйден в значительно большей мере компаративист, чем создатель портретных характеристик. Он вводит широкий контекст сравнения — Шекспира с Б. Джонсоном, Чосера с Овидием. Сравнительные характеристики Драйдена органично вписаны в общий контекст его поэтики. Кроме личностей писателей он сравнивает жанры — драму и эпос; концепции — остроумие и его аспекты, соотносимые с тремя разделами риторики (нахождение, расположение, словесное выражение), фантазию и суждение; литературные цели и задачи — удовольствие и назидание; периоды литературной истории.

При своем особом почитании героической драмы Драйден по достоинству оценивает эпос, выбирая этот род литературы для подражания в «моделировании» своих героических пьес. Если эпос — «самый благородный, самый приятный и самый поучительный способ сочинения в стихах и в то же время самый высший образец человеческой жизни, то... мне не надо других аргументов для выбора образца подражания» (эссе «*О героических пьесах*», 1673. P. 154). В предисловии к переводу «Энеиды» Вергилия он писал: «Истинная героическая поэма несомненно является величайшим творением, которое душа человека способна совершить». Но, продолжает он, если трагедия является раскрытием одной могучей

человеческой жизни, то «эпическая поэма является сквозным пространством» (Dryden J. Essays: In 2 vols / Ed. by W. P. Ker. Vol. 1-2. Oxford, 1926. Vol. II. P. 154, 157).

Драйден никогда не отстаивает какой-либо термин или понятие за счет отрицания другого. Ставя эпос выше, чем драму, он в то же время подчеркивает, что эпос и драма — разные жанры, каждый из которых имеет собственные задачи и цели. Всеобъемлющее понимание предмета, предпочитаемое оценке его исключительности, — кредо Драйдена.

Поэтологическая концепция Драйдена изложена в «Опыте о драматической поэзии» (1668) — одном из его первых трактатов, где уже очерчен круг проблем, в пределах которого остаются практически все другие его эссе.

Трактат написан в форме серии диалогов, дающих возможность проследить развитие и аргументацию основных положений поэтики Драйдена. Четыре собеседника представляют разные точки зрения: Крит — сторонник превосходства античных писателей; Евгений — писателей нового времени; Лизидий — поклонник французской литературы; Неандр (часто отождествляемый с самим Драйденом) прославляет национальную английскую драму. Последовательность диалогов, предложенная Драйденом, раскрывает три основные темы дискуссии — древние и новые поэты, французские и английские драматурги, белый и рифмованный стих. Драйден представил аргументы всех четырех сторон и дополнил диспут собственными наблюдениями в области «старой и новой комедии»; в противопоставлении английского театра французскому, французского — испанскому; елизаветинской драмы — театру периода Реставрации.

Главными участниками первого диалога являются Крит и Евгений. Крит начинает свою защиту древних со сравнения современного и классического времен. Он соглашается с Евгением «ограничить спор драматической поэзией, на примере которой будет легко доказать превосходство древних над современными авторами, а равно и превосходство драматургов прошлого века над ныне здравствующими» (С. 206). Лизидий предложил «определить критерий оценки обсуждаемого предмета». Участники спора «стали упрашивать его оказать им милость, дав определение пьесы, поскольку ни Аристотель, ни Гораций — никто из писавших о сем предмете никогда не сделал этого» (С. 207). Лизидий дал, по его словам, «черновое определение понятия, более похожее на описание»: «Пьеса должна быть истинной и живой картиной человеческой природы, представляющей ее страсти и темпераменты подверженными ударам судьбы, — картиной, доставляющей наслаждение и преподносящей человечеству нравственные уроки» (там же).

Возражая Евгению, который как бы «уже отпраздновал разгром древних», Крит говорит о невозможности «превзойти тех, чьим произведениям нам даже подражать не всегда удается толком». «А ведь мы не только стоим на фундаменте, заложенном ими, но и следуем их образцам. От Фемия (создавшего театр) до Аристофана прошло немало времени, прежде чем драматическая поэзия родилась, окрепла и расцвела. Давно было замечено, что все науки и искусства достигли величайшего совершенства в одно и то же столетие. И это неудивительно, поскольку универсальный гений каждого века побуждает живущих в его пределах отдавать все силы какому-либо определенному роду занятий; а дело, которому многие посвящают свою жизнь, непременно должно прогрессировать» (С. 207).

«Древние были верными подражателями и мудрыми наблюдателями той самой природы, которая в наших пьесах представляется столь искаженной и фрагментарной. Древние передали нам совершенное подобие природы, которое

мы, подобно плохим копиистам, не утруждающим себя пристальным разглядыванием, превратили в нечто уродливое и бесформенное. Но для того, чтобы вы знали, скольким мы обязаны старым мастерам, с которыми мы так дурно расправляемся, я должен напомнить вам то обстоятельство, что все правила, общепринятые ныне в драматургии, будь то законы правильности и симметричности сюжета или законы построения эпизодических сцен, украшающих и обогащающих действие, описаний, рассказов и других прелестей, мы заимствовали из наблюдений Аристотеля, сделанных по произведениям его современников или поэтов, живших до него... Оставленную нам "Поэтику" Аристотеля превосходно комментирует Гораций своим "Искусством поэзии"... Из сочинений этих двух авторов выведены знаменитые правила, которые французы называют ... тремя единствами и которые с необходимостью должны соблюдаться в каждой правильной пьесе, а именно: единство времени, места и действия» (С. 208-109).

Примечательно, что первый отклик Евгения выражает согласие с Критом: «Первая часть вашего выступления, в которой речь шла о преимуществах следования правилам древним, звучала вполне убедительно» (С. 211). Позиция Крита здесь — убежденность самого Драйдена в том, что правда, природа, не нарушаемая какими-либо художественными манипуляциями, должна быть базисом искусства. Крит и Драйден считают заслугой древних то, что они были «правдивыми подражателями природы». Понятие имитации, подражания природе в английской поэтике одним из первых было введено именно Драйденом.

Евгений продолжает диалог с Критом обвинением его в стремлении «тщательно скрыть тот факт, что современные поэты значительно превзошли своих предшественников»... «Неудивительно, что мы открываем некоторые положения и черты, оставшиеся вне поля их зрения, ибо мы пишем не по их контурам, а по линиям природы, имея перед собой живую действительность, а не только их жизненный опыт» (С. 211). Евгений обвиняет греческую комедию в том, что ей не было известно деление на акты, в затасканности сюжетов, предугадываемости характеров, нарушении правил единств, неспособности справиться с задачей поучения зрителей, когда вместо наказания порока и вознаграждения добродетели «они часто изображали безнравственность процветающей, а честность несчастливой или неудачливой» (С. 215). «И, не ожидая в старых сюжетах ничего нового, зритель не мог получить удовольствия. Таким образом древние лишали драматическую поэзию ее основного качества, отмеченного в нашем определении, — способности доставлять наслаждение» (С. 213).

Здесь Драйден имеет возможность выступить на стороне Евгения и подчеркнуть отстаиваемые им и в других своих работах две конечные цели драматической поэзии — доставлять наслаждение и выступать с моральными наставлениями. Колебания между удовольствием и моральной пользой являются отличительной чертой творчества Драйдена по сравнению с французскими классицистами, считавшими доминирующей дидактическую цель поэзии. Драйден пишет о наслаждении как конечной цели поэзии в других своих работах, в т. ч. в «Параллели между поэзией и живописью» (1695).

Что же касается Евгения, то он строит свои обвинения древним на отдельных фактах, а не на внутренних принципах, — т. е. он возражает Криту как историку литературы, а не как теоретику. Крит базирует свою позицию на имитации — взаимоотношениях произведения искусства и природы, а Евгений — на удовольствии, т. е. на взаимоотношениях

произведения и аудитории. Тем не менее «миметические» и «прагматические» пристрастия обоих, что характерно для Драйдена, разделены не строго. Аргументы Крита в отношении единства основываются в значительной мере как раз на удовольствии, получаемом аудиторией от их применения. Драйден отрицает превращение такого рода деликатных изменений акцентов в схему жесткой оппозиции.

Первый диалог заканчивается сдержанным замечанием Крита, которое «понравилось всей компании и положило конец обсуждению вопроса, ибо Евгений... спорить не стал»: «...сейчас нам не стоит делать поспешных выводов по отношению к этим великим людям, но следует, бережно храня достоинство мастеров, воздать их памяти... должны почести, показав будущим поколениям пример достойного почитания предшественников» (С. 218). Евгений не нанес поражения Криту — Драйден не строит их диалог как утверждение чьей-то преимущественной позиции. Главная ценность первого диалога «Опыта» состоит в утверждении богатства и разнообразия нюансов внутри предложенной темы обсуждения, в его исчерпывающей многогранности.

Второй диалог направлен фактически на более тщательное исследование тех же общих соображений. Здесь в спор вступают Лизидий и Неандр. «Лизидий заявил, что он считает допустимым отношение Евгения к древним драматургам, но что, однако, он сам специально ждал окончания его выступления, чтобы спросить, отчего он английский театр ставит выше театра других стран и не признает ли он необходимости упорядочить нашу сцену, поучившись у ближайших соседей» (С. 218). Предпочтение Лизидием французской драматургии аналогично предпочтению Критом древних — оно основано на признании важности соблюдать единства. «Неужели вы не убеждены в том, что французы лучше всех других народов придерживаются этих правил?» (С. 219).

Евгений просит высказаться по данному вопросу своего друга Неандра, разделяющего его собственную высокую оценку английской драматургии. Лизидий утверждает, что «музы переселились» во Францию, когда «великий кардинал Ришелье предложил им свое покровительство, а Корнель вместе с коллегами, пользуясь поддержкой кардинала, реформировал французский театр, который прежде в той же мере уступал нашему, в какой в настоящий момент превосходит и его, и театры других европейских стран» (С. 219).

Лизидий говорит, что «ни один театр мира не имеет вещи столь нелепой, как английская трагикомедия», где «два с половиной часа мы, как сумасшедшие из Бедлама, почти одновременно смеемся, плачем, гримасничаем и перееживаем» (С. 220).

Заслугой французской трагедии Лизидий считает то, что сюжеты ее «всегда строятся на основе какой-либо известной истории... И в этом они столь добросовестно подражали древним, что превзошли учителей. Ибо древние, как уже было отмечено, брали в качестве сюжетов для своих пьес легенды, события которых были хорошо знакомы зрителям и поэтому не слишком их интересовали. Француз пошел дальше... Он переплетает истину с вероятным вымыслом таким образом, что нам нравится быть обманутыми. Он подправляет несправедливость судьбы и сглаживает жесткость истории, чтобы наградить обделенную ею добродетель. Когда рассказы об исторических событиях не вполне убедительны, автор, пользуясь привилегией создателя, волен выбрать из двух или нескольких версий ту, которая его устраивает... И даже тогда, когда ход событий не вызывает сомнений, мы охотно поверим вымышленным подробностям, и если автор сумеет представить их похожими на правду, зритель по крайней мере во время представления поддержит его. Мы столь естественно

желаем блага людям добродетельным, если это не противоречит нашим собственным интересам, что принимаем добродетель за общую цель человечества. Напротив, когда мы рассматриваем исторические пьесы Шекспира, то они представляются чересчур напичканными достоверными сведениями о жизни королей и о делах многих десятилетий, втиснутых в два с половиной часа сценического действия. В этом случае драматург не подражает природе, не пишет с нее, а скорее набрасывает ее миниатюру, делает ее крохотной. Он как бы смотрит на нее через обратную сторону подзорной трубы и видит ее образы не только уменьшенными, но и менее совершенными. А это вместо того, чтобы придать пьесе привлекательность, делает ее несуразной... Ибо человеческий дух не может быть удовлетворен правдой или истиной, не кажущейся правдоподобной» (С. 220-221).

Это утверждение Лизидия раскрывает большую сложность второго диалога. Упоминание о двух с половиной часах сценического действия возвращает к дискуссии по поводу соблюдения единства времени и места в драме: соблюдение исторической точности требует отказа от этого единства, но в таком случае пьеса перестает привлекать внимание зрителей как произведение искусства.

Эта несогласованность аргументации снова позволяет Драйдену гармонично соединить потенциально конфликтующие теоретические позиции и вспомнить метафору Евгения о том, что «древние имитировали природу, но слишком узко (indeed the imitation of nature, but so narrow)». Сам Лизидий говорит далее, что «существует множество действий, имитировать которые должным образом в театральном представлении невозможно». В особенности это относится к смерти, которую никто не умел натурально исполнить, кроме римского гладиатора, «когда он не подражал смерти, не изображал агонии, а действительно умирал» (С. 223). Драйден высказывает эту мысль и в «Параллели между поэзией и живописью» (1695), подчеркивая, что поэзия и живопись «не просто правдиво имитируют природу, но то в ней, что может быть имитировано в наилучшей степени» (Р. 137). Драйден позволяет разным литературным ценностям сосуществовать внутри рамок единой формулы.

Продолжая свою речь, Лизидий говорит, что французы, в отличие от англичан и испанцев, «не запутывают себя слишком сложными сюжетами. Они ограничиваются той частью какой-либо истории, которая сама по себе оказывается единым и значительным по содержанию действием» (С. 221). Он подчеркивает тщательность, с какой французы следят за целесообразностью каждого появления персонажа на сцене, восхищается красотой их рифмованного стиха в трагедии.

Неандр строит свою защиту английского театра по трем линиям: подчеркивает достоинства английских пьес в сравнении с французскими; дает оценку творчества Шекспира и Бена Джонсона; рассуждает о возможности рифмы в драматической поэзии, противопоставляя ее белому стиху, распространенному в елизаветинской драматургии. Если Лизидий расширяет и усложняет Криту, то Неандр делает то же самое по отношению к Евгению. Он также начинает с подделки многих позиций Лизидия.

«Я не стану оспаривать истинности большинства выводов Лизидия в адрес английских драматургов, ибо я признаю, что французы более правильно строят сюжеты, тщательнее соблюдают законы сцены и жанра, нежели наши поэты... И все же, однако, я считаю, что ни наши недостатки, ни наши достоинства не являются достаточными основаниями для того, чтобы ставить французский театр выше английского.

Ведь мы определили пьесу как живое подра-

жание природе, и поэтому лишь те драматурги, которые лучше всех выполняют это требование, должны считаться лучшими. Это верно, что красота французского стиха такая, что он делает более совершенным совершенное подражание природе, но он не способен придать совершенство тому, что само по себе несовершенно: это красота статуи, а не человека, поскольку она не оживлена духом Поэзии» (С. 226).

Используя ключевые формулы — «живое подражание» и «статуя, а не человек», Неандр идет дальше Евгения. Метафора Неандра превращает строго придерживающуюся правил французскую пьесу в искусственную конструкцию, статую, а живую и разнообразную английскую пьесу — в естественный образ, в человека. И это снова не противоречит всему, сказанному другими собеседниками, но лишь изменяет акценты в той же теоретической дискуссии.

Неандр констатирует, что многие французские драматурги, Мольер, Корнель и другие, особенно после смерти кардинала Ришелье, «начали понемногу подражать английскому театру — его зрелищной легкости и стремительности неожиданных поворотов действия, ... стали украшать комическими эпизодами и свои серьезные пьесы, которые теперь напоминают нам трагикомедии... Старое правило логики должно убедить его [Лизидия — Е. Ц.] в том, что противоположности будут расположены рядом, по контрасту подчеркивают качества друг друга... Веселые сцены трагедии действуют на нас так же, как музыка в антрактах. И то, и другое дает нам возможность отдохнуть от самого интригующего действия и от великолепнейшего языка, особенно если речи были длинными. Поэтому я считаю, что положение, согласно которому веселье и сострадание в одном и том же произведении убивают друг друга, нуждается в более весомых доказательствах. А пока они не найдены, я должен, к чести нашей нации, заключить, что мы изобрели, вырастили и довели до совершенства самый привлекательный из всех жанров, известных и древним и современным драматургам других стран. Этот жанр — трагикомедия» (С. 220-227).

Неандр защищает сложные сюжеты английских пьес: «если они хорошо продуманы, то доставляют зрителю большее удовольствие, чем французские» (там же). «Если наши драматурги повинны в чрезмерной зрелищной полноте действия, то французы столь же ошибаются, почти не показывая его» (С. 229). «...Я осмеливаюсь дерзко утверждать, что, во-первых, английский театр имеет немало пьес, написанных столь же правильно, как и любая пьеса наших соседей, и что даже эти произведения отличаются большим разнообразием действия и характеров сравнительно с французскими. И что, во-вторых, большинство неправильных пьес Флетчера или Шекспира (пьесы Бена Джонсона в основном правильны) отличаются такой силой воображения и мужественностью духа, которые не были доступны ни одному французскому драматургу» (С. 230).

Неандр, а вместе с ним Драйден, высоко оценивают творчество Б. Джонсона: «Его произведения почти невозможно сокращать или изменять. И до него английский театр имел произведения остроумные, тонкие, написанные прекрасным слогом и хорошо изображающие человеческие нравы, но все же до него драме недоставало некоего совершенства» (С. 232).

Третий диалог «Опыта» касается приемлемости рифмованного стиха для драматического произведения. Он начинается с «перспективы Крита», где он высказывает свои соображения против рифмы: «Поскольку драматическое произведение есть подражание природе и поскольку в жизни никто без предварительной подготовки не говорит

рифмованным стихом, герои и на сцене не должны делать этого... Аристотель говорит, что лучше всего писать трагедию самым простым стихом, стоящим ближе всего к прозе. В античном стихосложении таким размером был ямб, а у нас — белый стих, то есть размер, сохраняемый без рифмы» (С. 234).

«Какое неразумное предположение, будто человек способен в мгновение ока не только находить остроумные ответы, но и облачать их в рифму!... Они, должно быть, достигли той степени свободы владения словом... когда стихи льются помимо воли говорящего... А это с излишней очевидностью будет указывать на опытную руку вопреки девизу всех профессий "ars est celare artem" [искусство состоит в том, чтобы скрывать искусство], то есть тому положению, что величайшее совершенство мастера заключается в умении скрывать свои приемы... Ведь драматическое произведение есть все же подражание природе. Мы знаем об иллюзорности театрального представления и сами хотим быть обманутыми. Но человека можно обмануть лишь с помощью иллюзии, содержащей вероятность правды, ибо кто вынесет очевидную, грубую ложь?.. Ведь человек по природе нацелен постоянно на поиск истины, и поэтому чем ближе вещь приближается к ней при подражании, тем большее удовольствие она доставляет. Ваша рифма не способна передавать возвышенные мысли, сохраняя при этом естественность выражения» (С. 234-235).

Неандр соглашается с Критом в первой части его речи и не согласен с двумя другими его положениями: «...в серьезных пьесах, где предмет возвышен, а характеры героичны, рифмованный стих может звучать столь же непринужденно, как и белый, и даже быть более эффективным в случае, если в сюжете не имеется комических элементов, облегчающих или снижающих трагизм действия» (там же).

Неандр согласен с Критом, что в драматических произведениях имитируется природа, но природа, приподнятая над уровнем обыденности. Он считает, что героический стих, являющийся более возвышенной формой языка по сравнению с прозой и белым стихом, является естественной формой для серьезных пьес. Белый стих считается низким в поэмах. Но если, по Аристотелю, трагедия стоит выше эпических жанров, то почему рифма, допустимая в эпических произведениях, должна отрицаться в трагедии? При этом Неандр говорит, что «поэт не обязан все время рифмовать. Достаточно того, чтобы рифма стала основным принципом его стихосложения, ибо я не отрицаю, что подчас слог придает величавость иное расположение слов и что иногда строки лучше звучат без рифмы. Да и сам закон разнообразия также извиняет чередование в пьесе рифмы с белым стихом» (с. 237).

Поэтологическое наследие Драйдена с его опорой на авторитет античности, вниманием к проблемам подражания природе, правил, пользы и удовольствия как целей поэзии, соотношения природы, правдоподобия и вымысла, — с одной стороны, служит упрочению нормативно-универсалистских тенденций в поэтике, что позволяет считать Драйдена классицистом; однако, с другой стороны, в его теоретических поисках встречаются и маньеристские мотивы, и тенденции барокко. Как сторонник классицизма и строгий последователь правил Аристотеля и Горация Драйден выступает в предисловии к своей пьесе «Троил и Крессида» (1679), являющейся переработкой одноименной трагедии Шекспира. В тот период Драйден испытывал влияние со стороны видного теоретика английской литературы Т. Раймера.

Исследователь творчества Драйдена Э. Петчер пишет: «Таких писателей, как Аристотель, Плутарх, Гораций, Лонгин, Буало, Драйден, Поуп, отличает сбалансированность в

суждениях, классическая уравновешенность золотой середины» (*Pechter:1975. P. 63*). Именно эти качества позволяют охарактеризовать Драйдена как неоклассика августинского периода. Это свойство поэтики Драйдена, ее особое «способа существования» отчетливо проявляется при сопоставлении с ТОМАСОМ РАЙМЕРОМ, представляющим английский классицизм, который основывается на идеях классицизма французского (влияние Ла Менардьера, Д'Обиньяка, Рапена, трактат которого «Размышления о Поэтике Аристотеля» Раймер перевел на английский язык).

Раймер — автор двух литературно-критических работ: «*Трагедии прошлого века*» (1678), где он дает резкую критику пьес Бомонта и Флетчера «Ролло», «Король и не король», «Трагедия девушки», упоминает трагедии Шекспира «Отелло» и «Юлий Цезарь», «Катилину» Бена Джонсона; и «*Краткий взгляд на трагедию*» (1693), где суровой критике подвергается Шекспир.

Критика Раймера имела строгую поэтологическую основу. Она строилась на идее беспрекословного следования установкам древних: мимесис Аристотеля — базис правдоподобия, полностью отвергающего воображение; использование «правил» с целью нахождения «ошибок и красот»; деление (в духе Аристотеля) драматического произведения на сюжет, характеры, мысли и форму выражения; признание «душой трагедии» фабулы; необходимое для трагедии условие соблюдения классического правила декорума; соблюдение правила «поэтической справедливости»; акцент на идеальных характерах. Раймер был сторонником «правильной» трагедии французского типа, а не национальных английских трагедий.

Драйден, получив в подарок книгу Раймера «Трагедии прошлого века», решился ответить ему. Возражения Раймеру выражены в его «*Набросках ответа Раймеру*» (1677), предисловии к пьесе «Все за любовь» («*Preface to All for love*») (1678) и «*Предисловии к Троице и Крессиде*» (1679). Драйден считает, что Раймер судит Шекспира по неприменимым к его драматургии критериям. Фабула, по Раймеру, — главное средство достижения дидактической цели трагедии и должна содержать в себе моральный урок. В «*Кратком взгляде на трагедию*» он едко иронизирует по поводу тех «наставлений», которые зритель может извлечь из трагедии Шекспира «Отелло»: «Во-первых, все это может послужить уроком благородным девицам, чего стоит побег из отчего дома с чернокожими маврами без родительского на то благословения. Во-вторых, трагедия должна быть предостережением всем добрым женщинам, чтобы они лучше следили за предметами личного туалета. В-третьих, она может быть уроком и мужьям в том, что прежде чем доводить ревность до трагедии, надо проверить свои предположения математически» (Р. 132).

Особенно резкая критика связана у Раймера с несоблюдением Шекспиром классического принципа декорума, согласно которому характеры персонажей в трагедии должны соответствовать манерам страны и эпохи, возрасту, полу и социальному положению. У Шекспира же Дездемона подобна «какой-нибудь нашей деревенской горничной» (*Ibid. P. 134*). Любовь и ревность Отелло «несвойственны характеру военного, если только он не изображается в комедии». Характер Яго не соответствует каноническому типу воина: «вопреки здравому смыслу и природе он [Шекспир — Е. Ц.] привел нас к скрытному, лицемерному, фальшивому, изрыгающему инсинуации негодю — вместо простосердечного, откровенного, прямодушного воина, характер которого постоянен на протяжении тысячи лет во всем мире» (Р. 134-135).

Драйден возражает Раймеру практически по всем его позициям, не оставляя без внимания ни предшествующие, ни

современные ему достижения поэтики. Опираясь во многом на риторическую теорию, используя классицистические правила, он основывается на широкой эмпирической практике, включая свою собственную драматургию. «Фабула не самое главное в трагедии, хотя и основа ее», «фабула, как бы живо она ни была продумана, ... не будет действовать на наши чувства, если исключить подходящие характеры, манеры, мысли и речи» («*Наброски ответа Раймеру*», 1677. P. 116). Драйден защищает в драматургии характеры. «Одна из замечательных черт Шекспира заключается в том, что нравы его персонажей в большинстве отчетливы, и вы видите их расположения и склонности. Флетчер достиг меньшего в этом... Но из всех поэтов наибольшей похвалы заслуживает Бен Джонсон, потому что нравы даже самых незначительных персонажей в его пьесах всегда явны» («*Предисловие к Троице и Крессиде*», 1679. P. 217). Драйден восхищается, например, образом шекспировского Калибана из «Бури», абсолютно не соответствующим канонам классицизма.

О принципе же «поэтической справедливости» Драйден писал раньше, чем появились работы Раймера, так что сходство их позиций по этому вопросу не объясняется влиянием Раймера на Драйдена. В своих «*Набросках ответа Раймеру*» он пишет, что трагедия должна воспитывать «любовь к добродетели и ненависть к пороку посредством показа торжества одного и наказания другого». «Главным образом следует сказать, что наказание порока и вознаграждение добродетели больше всего соответствует целям трагедии... страдание невинности и наказание преступника — основа английской трагедии» (Р. 121-122).

АЛЕКСАНДР ПОУП был активным преемником и последователем Драйдена. Его поэма «*Опыт о критике*» (1711) признана литературным манифестом английского классицизма, внесшим значительный вклад в его поэтику.

Термин «опыт» («*essay*») постоянно использовался в главах английских трудов по художественной практике словесного творчества. В Англии эссе рассматривали как литературное произведение, «разомкнутое» в действительности, обладающее свободной композицией, которая позволяла менять местами отдельные фрагменты без ущерба для его центральной идеи. Разновидностью жанра эссе стали стихотворные литературно-критические трактаты, которые продолжали традиции античных поэтик, сочетая в себе жанровые признаки теоретического руководства, беседы и художественного произведения. В «Опыте о критике» Поуп во многом следовал традициям поэтологических трактатов: «Искусства поэзии» Горация, «Поэтического искусства» Н. Буало, изученного им в английском переводе У. Солмса (1683), «Об искусстве поэзии» Дж. Види.

Сложность смысловой структуры «Опыта о критике» обусловлена тем, что произведение Поупа — это поэма, творение художника, а не собственно научный трактат. Но если по своим жанровым особенностям литературно-критические эссе отличались от поэтик сравнительной узостью тематики, количеством и значимостью рассматриваемых проблем, то этого нельзя сказать в отношении «Опыта о критике» Поупа. И это было единодушно признано современниками. Однако полемику все же вызывала структура произведения. Так, Дж. Аддисон в «Зрителе» (№ 253) назвал композицию «Опыта о критике» расплывчатой, что получило поддержку многих исследователей творчества Поупа впоследствии. С. Джонсон настойчиво опровергал это мнение, подчеркивая «новизну композиции» труда Поупа. СЭМЮЭЛ ДЖОНСОН рассматривал «Опыт о критике» как дидактическую поэму, позволяющую «поменять местами многие отрывки без видимого затруднения», что не означает отсутствия системы в изложении, поскольку «цель системы

— ясность», а «где нет неясности, нетрудно будет обнаружить систему» (*Биографии английских поэтов*, 1779-81. Изд. 1818. Vol. 4. P. 70). Смысловая продуманность изложенного являлась стержнем, связывающим во внутреннем единстве кажущиеся беспорядочными его отдельные части.

В «Опыте о критике» нашли отражение важнейшие поэтологические проблемы, обсуждавшиеся в первой трети XVIII в: роль разума в творчестве, подражание природе, иерархия жанров, правило трех единств, концепции вкуса, остроумия, меры, уместности, «спор древних и новых», отношение к формированию национальных традиций, дидактическая сила искусства.

«Спор о древних и новых», зачинщиком которого был Ш. Перро, возник в середине XVII в. во Франции; в Англии же он разгорелся в 90-х годах этого века. Вступившие в энергичную полемику критики разделились на два лагеря. Одни, унаследовав от Ренессанса отношение к античному искусству как к абсолютному художественному идеалу, признавали превосходство древних и призывали к подражанию их образцам, другие («во имя разума») вступили в открытую борьбу с античной литературой. В защиту древних выступил Уильям Темпл в труде «Опыт о древней и новой образованности» (*«Essay upon Ancient and Modern Learning»*) (1690), подвергшемся резкой критике со стороны У. Уортона и Р. Бентли — сторонников превосходства новой литературы. Поуп принял активное участие в полемике об античном наследии, поддерживая и принимая основные постулаты античной теории поэтического мастерства: «Не вянут лавры древних, их алтарь / Недостижим для скверны, как и встарь; / Его не одолели до сих пор / Ни пламена, ни зависти напор, / Ему ни разрушения войны, / Ни паутина века не страшны» (*«Опыт о критике»*. С. 45).

В свойственной ему манере прочерчивать основную мысль в разных фрагментах своего труда Поуп писал выше: «Но если кто решил судьбу статью, / Тот должен древних превосходно знать: / Характер, коим обладал поэт, / Его труды, их фабулу, сюжет, / И понимать, вживаясь в старину, / Его эпоху, веру и страну. (...) Гомера с наслаждением изучай, / Днем прочитай, а ночью размышляй; / Так, формируя принципы и вкус, / Взойдешь туда, где бьет источник муз; / И стих сопоставляя со стихом, / Вергилия возьми проводником» (С. 43-44). Восхищенные строки посвящены также Аристотелю, Горацию, Квинтилиану, Лонгину и др.

Поуп требовал от поэтов не механического воспроизведения приемов древних авторов, а осознанного использования античных традиций. Выше других современных ему поэтов Поуп ценил Драйдена и защищал его от нападок невежественных критиков: «Как прежде потрясал всех Тимофей [любимый музыкант Александра Македонского — Е. Ц.] / Так ныне Драйден жжет сердца людей» (С. 49).

Поуп благодарен поэтам, которые отстаивали «то, что нам оставил Рим»: «Но кое-кто все ж был (хвала судьбе!) / Кто больше знал, чем позволял себе, / Кто жадал дело древних отстоять... / Был славный благородный Роскоммон [перевел на англ. яз. «Искусство поэзии» Горация — Е. Ц.], / Он так же был сердечен, как учен; / Он мудрость древних глубоко постиг... И был Уолш [наставник молодого Поупа — Е. Ц.] — давно ль! — судья, поэт, / Кто точно знал, что — хорошо, что — нет» (С. 56-57).

С темой спора о древних и новых у Поупа связана тема правил, которая объединяет все три части его поэтического трактата и придает ему гармоническое равновесие. Во всех суждениях Поупа о правилах проходит мысль о том, что они предписаны самой Природой: «Каноны древних принимай в расчет, / Кто верен им — Природе верен тот» (С. 44).

Итак, основой поэтики Поупа является принцип следо-

вания античному искусству как образцу и идеалу воплощения разума и красоты Природы. И вместе с этим Поуп утверждал необходимость усвоения национального поэтологического опыта, который в его трактате становится столь же реальным критерием оценки писателя, как и соответствие его словесного мастерства классическим древним канонам.

Важным аспектом «Опыта о критике» является актуальный для английской эстетики и литературы XVIII в. вопрос о соотношении природы и искусства. Поуп выдвигает понятие «упорядоченной природы». И если Аддисон вслед за Псевдо-Лонгином полагал, что искусство порой облагораживает природу, то Поуп в самой природе находил господство меры, гармонии, закона. «Непогрешимая Природа» — мерило искусства: «В Природе должный есть предел всему, / Есть мера и пылливому уму. (...) Природе следуй, так сужденье строй, / Как требует ее извечный строй; / Она непогрешима и ясна, / Жизнь, мощь, красу, красу придай всему должна» (С. 42); «Открыты эти правила давно, / Не следовать им было бы грешно, / Они — сама Природа, в них она / В законы и в методу сведена; / Природа как свобода: тот закон / Ее стеснил, что ею же рожден» (С. 43).

Поуп считает, что истинный поэт в своем стремлении подражать природе должен вместе с тем проникнуться духом ее свободы. Талантливый писатель не может быть слеп в соблюдении норм и предписаний. Он вправе отступать от правил, поскольку сама природа как предмет подражания исключает регламентацию: «Все мастерской решается рукой. / Где в правилах означился пробел / (Все правила имеют свой предел), / Там допустимо вольностью блистать, / И вольность может предписаньем стать» (с. 44).

В поэтике Поупа ослаблен элемент нормативности, что характерно для литературы английского классицизма XVIII в. в целом. Поуп признает право поэта на свободу от правил; впоследствии это станет универсальным поэтологическим принципом сентименталистов и романтиков. «Так, если мысль у мастера ясна, / И кисть его искусна и точна — / Прекрасный новый мир творят мазки, / И ждет Природа лишь его руки» (С. 51).

В «Опыте о критике» важное значение имеет понятие остроумия (*wit*). Многозначность слова *wit* отмечает исследовательница творчества Поупа Л. В. Сидорченко: «В середине XVII в. слово “wit” употреблялось в широких семантических границах, включавших в себя как давно устоявшиеся понятия (глубокий ум, пронизательность, поэтический талант, способность совершить нечто оригинальное, хитрость, остроумие), так и те, которые стали популярными в результате политико-социальных сдвигов, порожденных буржуазной революцией. Давенант в предисловии к “Гондиберту” отмечал, что церковники понимали под *wit* смирение, примерное поведение, полководцы — доблесть, настойчивость, умение, справедливо награждать и наказывать. АВРААМ КАУЛИ в «Оде уму» (*«Ode on Wit»*) (опубл. 1656) писал о “тысяче разных форм”, которое принимало слово *wit*: “A thousand different shapes it bears”» (Сидорченко: 1992. С. 19).

Проведя скрупулезное исследование понятия «*wit*» в творчестве А. Поупа, автор цитируемой монографии констатирует, что в трактате слово *wit* встречается 45 раз. «В целом, в “Опыте о критике” *wit* свыше 20 раз был использован в смысле “литературное искусство”, свыше 10 раз — в значении “писатель”; в строках 53, 61, 81, 209, 429 — как “интеллектуальная способность”, а в строке 449 словосочетание “*ready wit*” имеет значение “одаренность”, “ловкость”, “искусность”. Иными словами, в “Опыте о критике” на пер-

вый план выступил рационалистический аспект остроумия» (Там же. С. 35, 37).

Поуп, как и Каули, а позднее Аддисон, выделил истинное и ложное остроумие, «определяя первый вид как точность мысли и легкость выражения (a justness of thought and a facility of expression) и относя ко второму виду кончетто, которое “по отношению к природе то же, что краска к красоте» (Там же. С. 35. → также экскурсы: Концепт, Остроумие).

В понимании Поупа, остроумие и рассудительность всегда должны находиться в тесном союзе: «Ибо остроумие и рассудительность часто пребывают в раздоре, / хотя и нуждаются друг в друге, как муж и жена (For wit and judgment often are at strife, / Tho' meant each other's aid, like man and wife)» (I, 82-83).

Особое значение трактата А. Поупа состоит в том что, формулируя принципы поэтики, он также ставил своей целью очертить основополагающую задачу литературной критики — научить критика понимать «собственные основы самого искусства» (D. Clark). Поуп выдвинул концепцию дополнения искусства критикой, а таланта — способностью профессионального критического суждения. При этом, что характерно для английского теоретико-литературного мышления в целом, он соотносит эстетико-поэтологические проблемы с нравственно-этическими категориями. Для Поупа поэт, как и критик, не просто человек, наделенный определенным профессиональным знанием, но обязательно человек высокой нравственности: «Но вправде имя критика носить, / И славу петь, и сам ее вкусить / Лишь тот, кто меру сознает всего: / Таланта, вкуса, знания своего, / Кому не служит аргументом брань, / Кто зрит, где ум, где дурь и где их грань» (С. 42); «Будь верен, критик, этике судьи, / Дабы задачи выполнить свои. / Ум, вкус и знания пользу принесут, / Когда правдив и откровенен суд... / Учись людей учить — не поучать, / Буди умы, чтоб к знанию приобщать... / Не бойся умным преподавать урок, / Хвалы достойный примет и упрек» (С. 53).

Но Поуп мало видел таких критиков среди окружающих его литераторов: «Но где тот муж, кто может дать совет, / И, сам уча, ценить ученья свет... / Кто с широтою сочетает вкус / И знает не одну лишь мудрость книг, / Но глубоко людскую жизнь постиг, / Душою щедр, надменности лишен, / И если хвалит, есть на то резон?» (С. 54-55).

Свои суждения о творчестве и жизни Поуп высказывает как классицист — с позиций разума, гармонии, красоты, добродетели. Но в «Опыте о критике» ощущается и его тревога за судьбы нации и ее культуры — и за собственную Музу: «...Она уже не та, / Отяжелела крылья суета; / Желает разве неучам — прозреть, / Ученым — в знаниях больше преуспеть; / Не жаждет славы и презрит хулу, / Бесстрашно судит, рада петь хвалу, / Равно не любит льстить и обижать; / Не без греха, но лучше ей не стать» (С. 57).

Одна из самых значительных тем многожанрового творчества Поупа — тема поэта и поэзии — претерпевает значительную эволюцию. В 1730-е годы в его творчестве усиливается мотив одиночества поэта-творца, обнаружившего резкий разрыв между идеалом и действительностью. Наиболее остро этот мотив звучит в «Послании к Арбетноту» («Epistle to Dr. Arbuthnot») (1735). Ощущается кризис классицистической программы А. Поупа, основой которой было восприятие жизни как гармонически разумной.

Раннее Просвещение. Дж. Аддисон

Раннее Просвещение в Англии, период от революции 1688-1689 гг. до 30-х годов XVIII в., называют временем августианства, историко-культурного движения, которое

соотносило годы правления королевы Анны (1702-1714), имевшей прозвище Августа, с царствованием древнеримского императора Августа и равнялось на античные идеалы как в гражданско-этическом, так и в художественно-поэтологическом планах.

Исследователь творчества Джозефа Аддисона профессор Техасского университета Л. А. Элайозеф пишет: «Английские неоклассицисты мыслили себя наследниками ... августианского Рима, чьи добродетели — “мудрость, порядок, свободные искусства” — были выше воинственных доблестей нумидийцев» (Elioseff:1963. P. 78).

Сам Аддисон отмечал общеевропейский расцвет литературы этого времени: «...великие гении, пишущие примерно в одной манере, редко возникают поодиночке, но в определенные периоды времени появляются вместе, как бы группой; — так произошло в Риме во время правления Августа и в Греции во времена Сократа. Я думаю, что Корнель, Расин, Мольер, Буало, Лафонтен, Брүйер, Боссю и Дасье не писали бы так хорошо, если бы не были друзьями и современниками» (Статьи из журнала «Спектейтор». № 409. С. 185). «Величайшие умы, когда-либо существовавшие в одну эпоху, жили вместе в таком хорошем взаимопонимании и прославляли друг друга с таким великодушием, что каждый из них получает дополнительный блеск от своих современников и из-за того, что жил с людьми столь необыкновенно гениальными, приобретает большую славу, чем если бы он один был единственным чудом своего времени... Я имею в виду правление Августа и, я думаю, он [читатель — Е. Ц.] разделит мое мнение о том, что ни Вергилий, ни Гораций не заслужили бы такую славу, если бы не были друзьями и поклонниками друг друга. Более того, все великие писатели той эпохи, к каждому из которых в отдельности мы испытываем такое огромное уважение, выступают вместе как поручители за репутацию друг друга» (Там же. № 253. С. 156-157).

Августианство существенно укрепляло классицистические принципы в литературе и искусстве. Античная литература изучалась и как предмет для подражания, и как отражение концепций циклического развития общества. Древнеримское наследие использовалось в качестве образца, стандарта достижений, способствовало пониманию закономерностей современной Аддисону жизни Англии.

К 1730 г. классицизм в Англии трансформируется в свою просветительскую разновидность. Опущается подъем поэтологических исследований не только в литературе, но и в журнальной критике. Если в начале XVIII в. общей чертой подобных исследований были поиски прекрасного в самих объектах исследования как характеризующего их внутреннюю сущность, осмысленную через идеалы гармонии, пропорции, меры, то на смену им приходила установка на психологизацию эстетических исследований, на активность субъекта, на его эмоциональные устремления, зачастую отрицающие какие-либо каноны и нормы. Прекрасное стало рассматриваться не как объект, но как реакция субъекта на объект — проблема прекрасного отождествлялась с проблемой вкуса. Устремленность исследований в эмоциональный мир субъекта, психологизация критических исследований в Англии и Шотландии, где была велика роль университетской науки, становятся знаком времени в становлении поэтики.

Характерной фигурой этой стадии английского Просвещения и был Джозеф Аддисон, поэтологическое творчество которого следует оценить как одно из наиболее значительных явлений не только английской, но и европейской литературы конца XVII — начала XVIII в. В первую очередь это касается эссеистики писателя как автора и редактора журналов «Болтун», «Зритель», «Опекун», выпускаемых им

совместно с Р. Стилом.

Творчество Дж. Аддисона — во многом источник современной литературной критики. Наиболее показательна в этом отношении его знаменитая серия из одиннадцати статей, известная под общим названием «*Удовольствия воображения*» (1712), опубликованных в журнале «Зритель» (№№ 411-422). «Проблемы, поднятые во многих очерках Аддисона, особенно в “Удовольствиях воображения” — это проблемы совершенно “современного” психологического критика, чей непосредственный интерес составляет эффект воздействия литературы на аудиторию... Очерки Аддисона расширяют границы неоклассической критики, формируя новый контекст со своими специфическими вопросами и проблемами, касающимися критики искусства и литературы» (Elioseff. 1963. P. 6).

В статьях серии «Удовольствия воображения» Аддисон использовал восходящий к классической древности жанр диатрибы — речи философско-морального содержания, привлекавшей публику доступным языком. Одну из своих заслуг он видел именно в том, что сделал философскую и эстетическую проблематику достоянием широкого читателя: «С чувством большого удовлетворения слышу я о том, что наш великий город [Лондон — Е. Ц.] ежедневно требует эти мои статьи и воспринимает мои утренние лекции с подобающей серьезностью и вниманием. Мой издатель сообщает мне, что каждый день распространяется уже три тысячи их... О Сократе говорили, что он низвел философию с небес и заставил ее жить среди людей; а я буду столь честолюбив, чтобы обо мне сказали, что я вывел философию из тиши кабинетов и библиотек, школ и колледжей и заставил поселиться в клубах и собраниях, за чайными столами и в кофейнях» (№ 10. С. 66-67).

Тему вкуса Аддисон сделал центральной в своей статье, напечатанной в 409 номере «Зрителя». Он считал вкус врожденным качеством человека, которое, однако, можно развить воспитанием. Исследование художественного вкуса как способности людей судить о том, что прекрасно, а что нет, — одна из главных задач поэтики в XVIII в. В 1750-ые годы в Англии появились программные работы Александра Джерарда («*Опыт о вкусе*») (1756), Дэвида Юма («*О норме вкуса*») (1757), Эдмунда Бёрка («*Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного*») (1757). Хотя первыми обращениями к проблематике вкуса в Англии считают фрагменты сочинений Джона Денниса («*The advancement and reformation of modern poetry*», 1701; «*The grounds of criticism in poetry*», 1704), именно Джозеф Аддисон в поисках представления об идеальной красоте первым поставил во главу угла проблему вкуса как способность души воспринимать все прекрасное с удовольствием, а несовершенное — с неудовольствием (№ 409).

В 409 номере «Зрителя» Аддисон делает попытку изложить правила, благодаря которым можно определить, обладает ли человек вкусом и «как приобрести тот тонкий вкус в литературе, о котором так много говорят в мире образованных людей» (С. 182). Он различает интеллектуальный (mental) и чувственный (sensitive) вкусы и посвящает свою статью первому из них. «Человек, обладающий тонким вкусом в литературе..., различит не только общие достоинства и несовершенства писателя, но и раскроет различные способы его мышления и самовыражения, что отличает его от всех других писателей, а также различные чужеродные вкрапления мысли и языка и тех конкретных авторов, у кого они были заимствованы» (С. 183).

Аддисон определяет вкус «как ту способность души, которая выявляет в отличии одно от другого достоинства автора с удовольствием, а несовершенства — с неудовольст-

вием» (С. 183). Для того чтобы убедиться, обладает ли человек этой способностью, Аддисон советует ему прочитать выдержавшие испытание многих эпох и народов знаменитые произведения античности. Если он не испытает при этом никакого необычного наслаждения, он должен сделать вывод, что лишен вкуса и у него нет способности обнаружить совершенства этих произведений. Кроме того, он должен «подумать о том, насколько по-разному на него воздействует одна и та же мысль, выраженная великим писателем, по сравнению с тем, когда он находит ее у автора, обладающего лишь обычными способностями. Ибо в восприятии мысли, выраженной языком Цицерона, и обычным автором, заключена такая же разница, как в рассматривании какого-либо предмета при свете маленькой свечки или при свете солнца» (С. 184).

Считая эту способность в основе своей врожденной, Аддисон полагает, однако, что «существуют различные способы ее развития и совершенствования» (с. 184). Следует еще раз подчеркнуть, что Аддисон стремится не только к тому, чтобы представить категорию вкуса как поэтологическую концепцию, но и способствовать тому, чтобы она стала едва ли не центральным фактором воспитания нации, и предлагает вполне конкретные способы воспитания художественного вкуса. «Самый естественный способ достижения этой цели состоит в том, чтобы хорошо разбираться в произведениях самых выдающихся писателей. Человек, имеющий вкус к хорошей литературе, каждый раз, изучая великого автора, либо открывает новые достоинства, либо получает более сильные впечатления от его совершенного письма. Кроме того, он естественным образом приучает себя к такой же манере выражения мысли в разговоре и на письме» (С. 184).

Не менее важным способом совершенствования природного вкуса является общение с высокообразованными людьми, что «естественным путем обогатит нас теми моментами, на которые мы не обратили внимания, и даст нам возможность насладиться способностями и мыслями других людей, как и своими собственными». Кроме того, «человеку, который хотел бы выработать у себя совершенный вкус к хорошей литературе, в равной мере необходимо быть хорошо знакомым с трудами лучших критиков, как античных, так и современных» (С. 185).

Аддисон решительно и последовательно выступает против того, что он называет «готическим вкусом», пустившим глубокие корни в Англии. Это предпочтение эпиграмм, оборотов ложного остроумия, вычурных образов (conceits), «которые никак не влияют ни на совершенствование, ни на обогащение ума того, кто их читает; их старательно избегали величайшие писатели, как античные, так и современные» (С. 185).

Аддисон подчеркивает огромную силу влияния на ум читателя естественной простоты мысли. Он акцентирует это в серии статей об остроумии, истинной и ложной его природе. В 70 номере «Зрителя» Аддисон пишет: «По моему суждению, ничто так убедительно не доказывает основополагающее и неотъемлемое совершенство простоты мысли и ее превосходство над тем, что я называю готической манерой стиля писания, как то, что первое доставляет удовольствие всем самым разнообразным вкусам, тогда как второе — только тем, кто воспитал в себе ошибочный, искусственный вкус на произведениях незначительных причудливых писателей и авторов эпиграмм» (С. 124).

Аддисон находит здесь поддержку у Драйдена, который, опираясь на мнение члена французской академии Сегре, выделил многочисленную группу людей, которую назвал «ограниченными умами» (les petits esprits). «Если бы меня не поддержал столь высокий авторитет, как г-н Драйден, я

бы не осмелился заметить, что у большинства наших английских поэтов, так же как и читателей, вкус в высшей степени готической». Самый низший тип составляет публика верхней галерки в театре, «кто не любит ничего, кроме шулки и корки остроумия, отдает предпочтение игре слов, причудливому образу, эпиграмме перед ясным смыслом и изящным выражением» (№ 62. С. 118).

Аддисон, отдавая дань четким поэтологическим классицистическим принципам, стремится поднять читателей до восприятия трудно формулируемого понятия высокого в искусстве. «Так, хотя в поэзии абсолютно необходимо подробно объяснить и до конца понять единство времени, места и действия, а также другие моменты такого же рода, все же существует еще нечто более важное для искусства, нечто возвышающее и поражающее фантазию и придающее величие духа читателю, которое рассматривали очень немногие критики, не считая Лонгина» (С. 185).

В серии статей «Удовольствия воображения» ошутимо воздействив на Аддисона позднеантичного трактата «*О возвышенном*». Именно автор этого трактата (обычно обозначаемый как Псевдо-Лонгин) одним из первых подошел к проблеме творческого воображения, фантазии. Сила воображения, величие души способствуют возвышенным мыслям, рождению высокого. У Псевдо-Лонгина возвышенное, высокое (*hypsos*) не риторический термин, обозначающий, например, высокий стиль, а категория поэтики: «Возвышенное является вершиной и высотой словесного выражения» (гл. 1. С. 6). «Цель возвышенного не убеждать слушателя, а привести его в состояние восторга... Возвышенное при его удачном применении подобно удару грома, ниспровергает все прочие доводы...» (гл. 1. С. 6). «Человеческая душа по своей природе способна чутко откликаться на возвышенное. Под его воздействием она исполняется гордым величием, словно сама природа породила все только что воспринятое (гл. 7. С. 15). Тяга к возвышенному заложена, по Псевдо-Лонгину, в самой природе человека: «Ведь природа никогда не определяла нам, людям, быть ничтожными существами — нет, она вводит нас в жизнь и во вселенную как на какое-то торжество, а чтобы мы были зрителями всей ее целостности и почтительными ее ревнителями, она сразу и навсегда вселила нам в душу неистребимую любовь ко всему великому» (гл. 35. С. 64).

Под влиянием Псевдо-Лонгина находились многие деятели европейского классицизма: Буало, Мильтон, Поуп, Винкельман, Драйден; но только работы Аддисона о воображении, вкусе и возвышенном генетически восходят к сочинению Псевдо-Лонгина.

Аддисон напрямую связывает различия во вкусах со способностью воображения. «Должно быть, это различие во вкусах вытекает либо из того, что совершенство воображения у одного больше, чем у другого, либо из того, что разные читатели присоединяют к одним и тем же словам разные идеи. Ибо для того, 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 сохранить 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» (№ 416. С. 206). «Поэт должен с таким же старанием обогащать свое воображение, с каким философ развивает свой ум» (№ 417. С. 208).

Так же, как Псевдо-Лонгин, Аддисон считал, что вкус помогает формированию представления о красоте, о возвышенном посредством воображения. Идеи воображению

поставляет в первую очередь «самое совершенное и восхитительное из наших чувств» — зрение. «Так что под удовольствием воображения или фантазии (я буду использовать эти выражения, не проводя между ними различия) 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» (№ 411. С. 187).

Аддисон делит удовольствия воображения на два вида: первичные и вторичные: «первичные удовольствия, которые целиком и полностью возникают благодаря таким предметам, которые находятся у нас перед глазами». Псевдо-Лонгин называет их «зрительными образами» (гл. 15. С. 31). Вторичные удовольствия воображения «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» (№ 411. С. 187).

Аддисон считает удовольствия воображения более тонкими, чем удовольствия чувства, но менее утонченными, чем удовольствия разума, основанные на каком-то новом знании или усовершенствовании человеческого духа; «однако стоит признать, что удовольствия воображения столь же огромны и приносят такое же наслаждение, как и удовольствия разума. Красивый вид приводит души в восторг так же, как логически стройное доказательство, а какое-нибудь описание у Гомера очаровывает читателей больше, чем глава из Аристотеля... Нас поражает (мы знаем, каким образом) симметрия любого предмета, который мы видим, и мы немедленно соглашаемся с красотой предмета, не вникая в ее конкретные причины и случаи ее проявления.

Человек, обладающий развитым воображением, получает доступ к огромному количеству удовольствий, которые люди неразвитые не способны получить ... он видит мир как бы в ином свете и открывает в нем множество прелестей, ускользающих от большинства людей» (№ 411. С. 188).

Рассматривая удовольствия воображения, получаемые непосредственно от содержания и наблюдения внешних предметов, Аддисон приходит к своему пониманию категории красоты. Он полагает, что первичные удовольствия возникают при виде всего, что является «величественным (*great*), необычным (*uncommon*) или прекрасным (*beautiful*)» (№ 412. С. 189). «Под величием я понимаю не только размер какого-либо одного предмета, но все пространство, охваченное взглядом и рассматриваемое как единое целое. Таковы виды открытой равнинной местности, бескрайней невозделанной пустыни, гигантских нагромождений гор...» (там же).

В данном определении Аддисон по самой сути развивает воззрение Псевдо-Лонгина на величественное. В его трактате читаем: «...в силу нашей собственной природы нас ... восхищают не маленькие ручейки, сколь бы прозрачными и полезными ни были бы они для нас, а Нил, Истр, Рейн и, конечно, больше всего — сам великий Океан. И не ясное пламя огонька, зажженного нами здесь на земле, вызывает наше неизменное восхищение, а свет небесных светил, хотя он нередко застилается мглой; а разве можно признать что-нибудь более изумительное, чем кратеры Этны, извержения которой исторгают из подземных глубин камни, целые ска-

лы и мчатся иногда чистыми потоками подземного огня» (гл. 35. С. 65).

Необычное, по Аддисону, «усиливает впечатление от всего величественного и прекрасного и позволяет духу получать двойное удовольствие. Рощами, полями и лугами можно любоваться в любое время года, но особенно приятны они в начале весны, когда все ново и свежо, сияет первым блеском расцвета и еще не стало слишком привычным и знакомым для глаз... Но 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» (№ 412. С. 191).

Аддисон дает определение красоты как категории поэтики: «Она состоит либо в живости или разнообразии красок, в симметричности и пропорциональности частей, в расстановке и расположении тел или же просто в смешении и совпадении всех их, взятых вместе. Из этих 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» (С. 192).

Соотнося творения природы с искусством, Аддисон отдает предпочтение первым. Произведения искусства хотя и могут иногда «показаться такими же прекрасными или необычными, они никогда не могут содержать в себе ту обширность и безбрежность, которая доставляет столь огромное наслаждение духу наблюдателя» (№ 414. С. 195). «...в природе вообще есть нечто более величественное и внушительное, чем в произведениях искусства. Поэтому определенное подражание природе... доставляет нам удовольствие более благородное и возвышенное, чем то, которое мы получаем от более изящных и более отделанных произведений искусства» (С. 197).

В этом же эссе, однако, Аддисон выдвинул сентенцию, вызвавшую серьезные споры: «И все же мы считаем творения природы тем более прекрасными, чем больше они напоминают произведения искусства» (С. 196).

Аддисон также отдает должное художнику как мастеру-копиисту, умеющему создавать подражания совершенным образцам в искусстве. Он полагает, что в этом случае «удовольствие возникает из двойной причины: из приятности предметов глазу и их похожесть... Нам приятно как сравнивать их красоты, так и обозревать их, и мы можем представить их духу и как копии и как оригиналы... 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» (С. 196). И снова Аддисон близок Псевдо-Лонгину, который писал: «...природа, самостоятельная в возвышенном и патетическом, никогда не бывает беспорядочной или непоследовательной. Природа лежит в основе всего, как нечто первое и изначальное, но только определенный метод способен научить соразмерности и своевременности в использовании возвышенного в каждом отдельном случае и оградить от ошибок в творческой практике... Самое основное заключается в том, что обнаружить природное дарование возможно только благодаря искусству» (гл. 2. С. 7-8).

Подражание великим писателям древности Псевдо-Лонгин считает важным источником возвышенного. «Точно так же от величия древних писателей какие-то дуновения проникают в души их подражателей, будто возносятся из священных дельфийских расщелин. Люди, даже не очень одаренные природой, вдыхая их, приобщаются к величественному» (гл. 13. С. 29). «Подражание не кража. Его можно

сравнить со слепком, сделанным с прекрасного творения человеческих рук или разума (гл. 13. С. 29)». «А разве один только Геродот подражал Гомеру? Еще до него этим занимались Стесихор и Архилох, но самым великим подражателем был Платон, принявший в себя бесчисленные ручейки живого гомеровского источника» (там же).

Аддисон считал самыми совершенными писателями, способствующими активизации воображения читателей, Гомера, Вергилия и Овидия. «Первый изумительно поражает воображение величественным, второй — прекрасным, а последний — необычным. Чтение “Илиады” подобно путешествию по необитаемой стране, где воображение наслаждается тысячами 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. Но когда мы погружаемся в “Метаморфозы”, то ходим по очарованной земле и ничего не видим вокруг себя, кроме чудес» (№ 417. С. 208-209).

Из великих произведений английских авторов Аддисон называет «Потерянный рай» Мильтона, «являющегося законченным мастером во всех этих искусствах воздействия на воображение... Можно ли представить себе что-либо более величественное, чем битва ангелов, величие месии, образ и поведение Сатаны и его приближенных? Есть ли что-либо прекраснее Пандемониума, рая, небес, ангелов, Адама и Евы?» (С. 210).

Вторичными удовольствиями воображения Аддисон считает такие, «которые некогда вошли в нас через зрение, а впоследствии вновь воспроизводятся в духе» (№ 416. С. 203). «Воображение, если некогда его наполнили конкретными идеями, воспринятыми в прошлом, обладает способностью самоувеличивать, соединять и изменять их по своему усмотрению» (там же).

«...вторичное удовольствие воображения возникает в результате действия духа, который сравнивает идеи, возбуждаемые первоначальными предметами, с идеями, которые мы получаем от статуи, картины, описания или звучания, их представляющих... из этого единого начала вытекает огромное разнообразие наслаждений. Ибо именно оно не только дает нам возможность наслаждаться статуей, картиной и описанием, но и заставляет нас восторгаться всеми действиями и искусствами, основанными на подражании» (С. 204-205).

В анализе вторичных удовольствий воображения Аддисон ограничивается теми, которые доставляются идеями, возбуждаемыми словами в описаниях, — т. е. в словесном искусстве. «Правильно выбранные слова обладают такой огромной силой, что описание часто сообщает нам более яркие идеи, чем вид самих предметов. Вероятно, причина здесь может состоять в том, что, наблюдая какой-то предмет, мы получаем в своем воображении только такое его изображение, какое нам дает зрение; но при его описании поэт ... открывает нам различные его части, на которые мы не обратили внимания...» (№ 416. С. 205).

Аддисон, говоря о вторичных удовольствиях воображения, подчеркивает момент оценки увиденного со стороны поэта, его врожденный вкус, опору на разум, который распознает и находит наилучшие выражения для воспроизведения образов внешних предметов. Когда поэт изображает предмет, «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» (С. 206).

Способность ярко воспринимать предметы Аддисон считает врожденной: «...великий писатель должен родиться с этой способностью во всей ее силе и энергии, чтобы быть в состоянии получить живые идеи от внешних предметов, долго хранить их и в подходящий момент выстраивать в такие фигуры и изображения, которые скорее всего поразят воображение читателя» (С. 208). Художник должен знать, как правильно использовать эти преимущества. И здесь Аддисон близок Псевдо-Лонгину, который не только впервые выявил в своем трактате источники возвышенного, но и предложил способы его достижения писателями. Таких способов пять. Первые два — возвышенные и смелые мысли, сильная и вдохновенная страсть — определяют содержание, являются даром природы, порождаются талантом. Три последних — создание и употребление подходящих фигур, правильный выбор слов, умелое сочетание слов и предложений (т. е. композиция в современном понимании) — формальные средства, достигающиеся обучением, мастерством, искусством. «Рассуждая о возвышенном, следует помнить, что хотя его первым и главным источником являются врожденные, а не приобретенные способности, все же нашим душам следует по мере возможности воспитываться на величественном и как бы всегда оплодотворяться чужим врожденным вдохновением» (гл. 9. С. 17). Эти мысли античного автора были особенно близки Аддисону как издателю журнала, имеющему главной целью «изгнание порока и невежества из пределов Великобритании», стремление «установить вкус к изящной литературе» (№ 58. С. 98).

Не называя собственно жанр трагедии, Аддисон пишет, что «более серьезные виды поэзии стремятся возбудить в нас два главных аффекта — ужас и жалость. И здесь, между прочим, можно было бы спросить, почему происходит так, что такие аффекты, очень неприятные во всех других случаях, очень приятны, если возбуждаются подобающими описаниями... как происходит, что мы все же испытываем восторг от описания, повергающего нас в ужас и отчаяние, тогда как мы проявляем беспокойство в страхе или горе, воспринимая их в любом другом случае?» (№ 418. С. 211-212).

Здесь Аддисон в сущности дает свое понимание катарсиса, очень близкое тому, которое встречаем у Лессинга. «...Если мы рассмотрим характер этого удовольствия, то обнаружим, что оно возникает, собственно, не столько из описания того, что ужасно, сколько из наших размышлений о себе, которым мы предаемся во время чтения об ужасном. Глядя на такие страшные предметы, мы испытываем немалое удовольствие при мысли о том, что нам они несколько не угрожают... чем более ужасающая их внешность, тем большее удовольствие получаем мы от ощущения собственной безопасности... Такие картины учат нас по справедливости ценить наше собственное положение и заставляют нас дорожить своей счастливой судьбой... однако мы неспособны получать такого рода удовольствие, когда мы видим человека, реально испытывающего муки, о которых мы читали в описаниях» (С. 212).

Зрелое Просвещение. С. Джонсон

Сэмюэл Джонсон находился в центре духовной жизни Лондона в 60-70-е годы XVIII в. Англичане называют его своим первым и самым влиятельным в данном веке критиком и писателем. В эти годы С. Джонсон выработал самобытный подход к анализу литературного творчества, независимый от существовавших в его время концепций.

Поэтологические взгляды С. Джонсона существенно эволюционировали от его первых эссе в журнале «Рамблер»

(«The Rambler»), издаваемом им и вышедшем в Лондоне по вторникам и субботам с марта 1750 по март 1752 (в общей сложности 208 номеров), до его работ, написанных в 60-70-е годы: программного предисловия к восьмитомному собранию сочинений Шекспира («The plays of W. Shakespeare», 1765) и анализа жизни и творчества пятидесяти двух английских поэтов XVI-XVIII вв. («Биографии английских поэтов», 1779-1781).

По мнению Джонсона, «критика устанавливает власть науки над теми областями литературы, которые знали до этого лишь анархию невежества, капризы фантазии, тиранию предписаний (Criticism reduces those regions of literature under the dominion of science, which have hitherto known only the anarchy of ignorance, the caprices of fancy, and the tyranny of prescription)» («Рамблер». № 92. Vol. IV. P. 122). Джонсон придерживался этой позиции и позже, когда писал, что Драйден «может быть справедливо назван отцом английской критики, ибо из всех наших писателей он первый научил нас судить по правилам о достоинствах произведений» («Жизнь Драйдена», 1779. P. 410).

«Власть науки» Джонсона и «правила» Драйдена — это две версии одной и той же позиции, выраженные также и в «Опыте о критике» (1711) А. Поупа: «Эти древние правила, найденные, а не измышленные, — сама природа, — сама природа, приведенная в систему (Those Rules of old discover'd, not devis'd / are Nature still, but Nature methodiz'd)» (II:88-89). В период классицизма идея универсальных правил доминировала; но постепенно писатели и критики XVIII в. стали испытывать к ней недоверие. Юношеская работа А. Поупа, написанная с искренним чувством защиты критических принципов, не нашла развития в более поздних его поэмах, прежде всего в «Дунсиаде» (1742).

Сам Джонсон в начале своей деятельности стремился к соблюдению принятых в поэтике правил. Критические правила очень полезны при правильном их использовании. «Глаза разума, как и глаза души, совершенны не во всем, не в равной мере приспособлены ко всем предметам. Цель критики — восполнить их недостатки; правила — это инструменты духовного зрения, которые, при правильном использовании, придут на помощь нашим органам чувств, но при неловком применении произведут лишь смятение и погрузят нас во мрак (The eye of the intellect, like that of the body, is not equally perfect in all, nor equally adapted in any to all objects; the end of criticism is to supply its defects; rules are the instruments of mental vision, which may indeed assist our faculties when properly used, but produce confusion and obscurity by unskillful application)» («Рамблер». № 176. P. 166-67). Программа «Рамблера» в целом состояла для Джонсона в стремлении научить читателя думать критически — о литературе, обществе, морали. В материалах журнала не столько была выработана поэтологическая концепция, сколько эффективно поставлены вопросы, касающиеся поэтики.

Однако постепенно, к концу издания журнала, Джонсон пришел к замене нормативной предписывающей критики на оценочную теорию, разработанную им самим. В заключительном номере «Рамблера» он писал: «Критику следует расценивать как одно из подчиненных, инструментальных искусств (Criticism is only to be ranked among the subordinate and instrumental arts...)». И в этой второстепенной, подчиненной роли ей следует быть предельно точной: «Я тщательно избегаю произвольных решений и общих восклицаний, стремясь ничего не утверждать безосновательно и базируя все мои принципы суждения на неизменной и очевидной истине (Arbitrary decision and general exclamation I have carefully avoided, by asserting nothing without a reason, and establishing all my principles of judgment on unalterable and

evident truth)» («Рамблер». № 208. P. 319).

Джонсон вычеркнул из рассмотрения большинство вопросов, которыми традиционно оперировала классицистическая поэтика. Профессор Вирджинского ун-та Леопольд Дэрош мл. пишет: позиция Джонсона в «Рамблере» «предполагает отказ от постулирования принципов, которые не могут быть выведены логически, пусть это даже означает невозможность теоретизирования по поводу большинства важных литературных проблем. Обучая читателя мыслить критически, Джонсон тем самым учит его не создавать теорию, а скорее критически к ней относиться» (*Damrosch: 1976. P. 9*).

«Политические, эстетические и философские взгляды умнейших и образованнейших людей эпохи проходили “обкатку” в устных беседах и спорах, в регулярных упражнениях в остроумии» (*Ливергант: 2003. С. 11*). В 1764 г. в Лондоне был учрежден литературный клуб, куда входили многие выдающиеся люди того времени, в значительной степени олицетворявшие собой английскую культуру XVIII века. Идея создания клуба принадлежала художнику Джошуа Рейнольдсу; первыми членами клуба были писатели Оливер Голдсмит, Джеймс Босуэлл (впоследствии биограф С. Джонсона), драматург и актер Дэвид Гаррик, публицист и общественный деятель Эдмунд Бёрк, экономист Адам Смит и другие. Душой и главой клуба был С. Джонсон. «Собирались они в “Голове турка”, в Сохо, на Джеррард-стрит один раз в неделю, в семь вечера и обыкновенно беседовали допоздна. Постепенно число членов клуба возросло до тридцати пяти человек. Примерно через десять лет решено было встречаться не раз в неделю, а раз в две недели, во время парламентской сессии. Вспоминая эти встречи, ДЖЕЙМС БОСУЭЛЛ писал о Джонсоне: «Доктор Джонсон любил оригинальничать, а потому, бывало, нарочно высказывал заведомо спорные идеи, чтобы, доказывая их правоту, продемонстрировать столь свойственные ему логику и находчивость» («Жизнь Сэмюэла Джонсона». С. 77).

Для С. Джонсона как типичного представителя английского Просвещения одной из высших целей человечества было знание. В современной науке он видел то реальное знание, которое было необходимо для развития страны, — главным же он считал укрепление ее нравственного духа. Как критик Джонсон обязывает поэта иметь нравственную цель. Споря с Голдсмитом о том, что знания часто становятся источником несчастий, Джонсон утверждает, что «в целом знания, per se, — это цель, к которой должен стремиться каждый, хотя, может быть, достижение этой цели и сопряжено с тяжким трудом» (Там же. С. 21). «...Тяга к знаниям — естественное человеческое свойство, и каждый человек, если только ум его не развращен, готов, ради овладения знаниями, отдать все, что имеет» (Там же. С. 32).

Основа философского мироощущения Джонсона — мысль о проверке знаний опытом. Он считал, что «основные знания следует черпать из книг, после чего, впрочем, знания эти должны пройти испытание жизнью. В беседе убеждения не формируются. Разные люди говорят разное. Части истины, которую мы по крупицам собираем таким образом из бесконечного множества источников, находятся друг от друга на таком большом расстоянии, что целое видится с трудом...» (Там же. С. 68). В «Словаре английского языка (1747-1755) Джонсон дал определение опыта как «знания, полученного с помощью практики» (*A dictionary of the English language. L., 1826. P. 257*). Джонсон полагал, что знания выражаются в суждениях, и это составляло основу его эстетико-поэтологической программы. Всякое же суждение — результат деятельности ума. «У человека нет такой силы действия, которая была бы равна силе мышления» (*Johnson S. The works in 12 vols. L., 1801. Vol. 5. P. 38*).

Джонсон говорил о необходимости критической оценки суждения, проверки его объективным знанием. «Общие правила зависят от природы вещей и структуры человеческого ума» (*Selections from the lives of English poets. N. Y., 1965. P. 95*). Он понимал, однако, что теория знания не может с легкостью быть применена к поэтике, и признавал изменчивый, непредсказуемый, экстралогичный характер эстетического отклика.

Джонсон стремился к познанию истины в искусстве и определял её как «соответствие понятий вещам; соответствие слов мыслям» (*A dictionary... P. 762*). Путь достижения истины труден, еще труднее сообщение истины, особенно когда она противоречит установившимся взглядам. «Истина, как и красота, меняет свои формы и должна быть представлена разным умам в различных одеяниях» (*Johnson S.: The Idler and the Adventure. New Haven, 1963. P. 265*). Но «ум лишь недолго может устоять перед истиной» (*Ibid.*).

В эссе «Аллегория критики» («Рамблер», № 3) Джонсон писал, что критика, «решая писательские судьбы, всегда была дочерью Труда и Истины; при рождении ее препроводили заботам Справедливости, которая воспитывала ее во дворце Мудрости. В поощрение своих незаурядных способностей она была назначена небожителями воспитательницей Фантазии, и ей доверено было дирижировать хором муз, когда те предстали перед тронном Юпитера... Ко всему, что представили ей на суд, она подносила негасимый факел Истины и, удостоверившись, что законы правдивой литературы соблюдены, касалась книг золотой листвою амаранта и предавала их бессмертию.

Гораздо чаще, однако, случалось, что в творениях, требовавших ее изучения, таился какой-то обман, что ее вниманию предлагались старательно выписанные, но фальшивые образы, что между словами и чувствами скрывалось какое-то тайное несоответствие, что идеи не совпадали с их конкретным воплощением, что имелось много несообразностей и что отдельные части задуманы были лишь для увеличения целого, никоим образом не способствуя ни его красоте, ни основательности, ни пользе.

Где бы ни делались подобные открытия, а делались они всякий раз, когда совершались подобные ошибки, критика отказывала в прикосновении, даровавшему творению бессмертия; когда же ошибки оказывались многочисленными и вопиющими, она переворачивала свой скипетр, и капли Леты стекали с маков и кипарисов, и смертельная эта влага начинала разъедать книгу, покуда не уничтожала ее вовсе» (С. 141-142).

В этих ранних рассуждениях С. Джонсон отдавал дань требованиям века; уступал он им и впоследствии в конкретных разборах художественных произведений, хотя сам не верил в силу предписанных поэтологических принципов. Анализируя «Потерянный Рай» Мильтона, он пишет: «Подобные вопросы: есть ли в Поэме единство действия? Может ли быть Поэма названа героической? Кто герой? могут быть деланы только такими читателями, которые для разбора произведения ищут правила в книгах, вместо того чтобы прибегнуть к правилам разума» («Жизнь Мильтона»). Джонсон соотносит поэму Мильтона не с теорией, а с жизнью, природой. «Предметом моего рассмотрения является природа, люди являются зрителями» (*Johnson S. The works in 12 vols. L., 1801. Vol. 3. P. 328*).

Поэты обладают даром подражания природе, — но даром не простого копирования, а представления жизни, обогащенной вымыслом. Поэзия, по Джонсону, есть изображение жизни всеобщей, не в действительном ее бытии, а в возможном. Так Джонсон понимал смысл подражания природе и слова Аристотеля о поэзии как представлении

возможной, а не действительной жизни. Именно этим художник отличается от историка. «Историк оперирует фактами, поэтому в его сочинениях и нет применения вымысла. В богатом воображении историка необходимости нет; историческому труду оно потребно не более, чем низшим поэтическим жанрам» (Босуэлл Дж. *«Жизнь Сэмюэла Джонсона»*. С. 23).

Наиболее важен в поэтике Джонсона принцип «великолепия всеобщности» (*grandeur of generality*). Джонсон неоднократно обращался к нему в своих трудах, но тезисно выразил в эссе «Жизнь Каули»: «Великие мысли всегда всеобщны (*Great thoughts are always general*)» («*Биографии английских поэтов*». Изд. 1905. Vol. I. P. 21). Ответ на вопрос, что имел в виду Джонсон под всеобщностью, подводит к сложнейшему вопросу просветительской эстетики. Безусловно, джонсоновская концепция всеобщности может быть охарактеризована как неоклассическая в своей основе — «*the neo-classic universal*» (Уильям К. Уимсатт). Нельзя при этом забывать, однако, и влияние на Джонсона философия Локка, который в своей эпистемологии выводил общее из частного и рассматривал их как неотделимые друг от друга. Соотношение всеобщего и частного — краеугольный камень поэтологических взглядов Джонсона.

Поэтом всеобщей природы Джонсон считал Шекспира. Именно в этом он видел тайну постоянного и неизменного воздействия Шекспира на людей. «Ничто так не нравится продолжительно, как точные изображения всеобщей природы... Шекспир превосходит всех писателей, особенно новых, тем, что он есть Поэт природы, и своим читателям представляет верное зеркало нравов и жизни. Его характеры не изменяются обычаями мест, частными занятиями лиц, случайностями моды и мнений: они суть гениальное порождение всеобщего человечества: это характеры, которые всегда мир доставит, наблюдение всегда найдет. Лица его действуют и говорят по внушению тех общих страстей и начал, которыми все умы волнуются: целая система жизни у него непрерывна в обороте... у Шекспира нет героев; у него действуют люди... Катон Аддисон говорит языком Поэта; лица Шекспира — языком людей... В произведениях других писателей характеры слишком часто индивидуальны; в произведениях Шекспира они всегда видовые» («*Предисловие к Шекспиру*», 1765. P. 60, 62).

В эссе «О пользе биографии» («*Рамблер*», № 60) Джонсон развивает свои мысли о всеобщности человеческой природы: «Даже те, кого судьба или нрав развели на огромное расстояние, большую часть времени проводят совершенно одинаково; и хотя, в соответствии с законами Природы, своенравие судьбы, амбиции и случайности указывают каждому из нас на наше место, только очень ненаблюдательный человек не заметит, что наши действия — скорые у одних, замедленные у других, разные в зависимости от обстоятельство у третьих — диктуются одними и теми же причинами и следствиями. Нас всех побуждают к действию сложные мотивы, мы все подвержены одинаковым заблуждениям, все мы с надеждой смотрим в будущее, отступаем перед лицом опасности, попадаем в сети желаний и ослабляемся удовольствиями» («О пользе биографии» // Босуэлл Дж. *«Жизнь Сэмюэла Джонсона»*. С. 144-145).

Изображение жизни в ее всеобщности, по Джонсону, позволяет писателю исполнить свою первую обязанность — делать мир лучше («*It is always a writer's duty to make the world better*») («*Предисловие к Шекспиру*». P. 69).

Независимость позиции С. Джонсона от правил классицистической поэтики проявляется в его оправдании смешения трагической и комической стихий в творчестве Шекспира. Древние поэты отделили трагедию от

комедии — Шекспир соединил их. Он представляет действительный мир, в котором добро и зло, радость и горе смешаны в бесконечном разнообразии пропорций: «Драма Шекспира, сливая в себе трагедию с комедией, ближе подходит к жизни, в которой они слиты, а потому и ближе достигает цели искусства — учить забавляя» (Ibid. P. 64).

Джонсон не принимал также жанровую теорию классицизма на том основании, что она упрощает реальность и нивелирует авторскую индивидуальность. Он считал, что каждое гениальное творение несет в себе новизну, которая вырывается из предписанных правил («*Every new genius produces some innovation, which, when invented and approved, subverts the rules which the practice of foregoing authors had established*») («*Рамблер*». № 25).

Соотношение правды и новизны в искусстве — одна из внутренних опор поэтики Джонсона. Поскольку принципиальные соображения Джонсона по этой проблеме выражены слишком широко и их трудно разграничить с высказываниями других исследователей, например Аддисона, или позднее Колриджа, следует подчеркнуть именно позицию Джонсона: подлинное искусство должно быть правдивым и содержать в себе новизну («*the natural and the new*»).

В выдвигении каждого положения своей поэтики Джонсон руководствовался прежде всего логикой. На логике строилась его защита трагикомедии, недоверие жанровой теории; на логике же основывается его отвержение фундаментального поэтологического принципа единства места и времени в драме. Джонсон признает в драмах Шекспира только одно из трех единств — единство действия, представление о двух других возникло из недоразумения: «Правила о соблюдении единства места и времени проистекают из мнимой необходимости, что драма должна быть вероятной... Но нет никакой необходимости, чтобы драматическое действие принималось за реальность, чтобы драматический вымысел... возбудил, хотя бы на минуту, в слушателе полную веру в свою истинность. Напротив, нужно чтобы зрители постоянно, с первого акта до последнего, осознавали, что сцена — не более чем сцена, а актеры — не более чем актеры... Драма представляет последовательность действий, и почему же второй акт драмы не может представлять действие, случившееся через несколько лет после первого... В нашем внутреннем созерцании мы без труда соединяем реальные действия и потому охотно позволяем соединять их и при их подражательном изображении» («*Предисловие к Шекспиру*». P. 75-76).

На вопрос о том, как же драма трогает зрителя, если он не верит в ее реальность, Джонсон отвечает: «Мы верим ей, как верят точной копии оригинала, как изображению того, что слушатель сам бы чувствовал, если бы сам действовал и страдал так же, как в драме притворно действуют и страдают. Наше сердце поражает не действительность изображаемых несчастий, но мысль, что мы сами можем быть им подвержены... Удовольствие, доставляемое трагедией, происходит от того, что мы сознаем ее вымышленность; если бы на сцене разыгрывались настоящие убийства и измены, трагедия не могла бы нам нравиться» (Ibid. P. 79). Здесь Джонсон близок Аддисону в его характеристике эффекта катарсиса. Джонсон против изображения в театре сцен насилия, и если жестокость дочерей короля Лира — «это исторический факт, к которому поэт мало что добавил, разве что облек в диалоги и драматическое действие», то «я не могу с той же убежденностью оправдать автора за ослепление Глостера: этот эпизод для театральной постановки слишком отвратителен, подобные сцены, дабы не расстраиваться, зритель воспринимает как

жестокий вымысел» («О пьесах Шекспира» // Босуэлл Дж. *«Жизнь Сэмюэла Джонсона»*. С. 152). В своей поэтике Джонсон акцентировал аспект взаимоотношения автора и аудитории. Рассматривать произведение как средство коммуникации он считал гораздо более важным, чем анализ его как замкнутого в себе артефакта (что делала в XX в. «новая критика»).

Предшественники С. Джонсона А. Поуп и Дж. Драйден верили в неизбежность общих принципов поэтики, хотя у Драйдена неизменной оставалась только теория подражания, а не предписывающие правила в отношении создания произведений. Джонсон, высказав в общей программе журнала «Рамблер» много основополагающих положений, касающихся поэтики, сам способствовал тому, что его стали оценивать как создателя определенной системы, накладывающей ограничения на художественную практику. Джонсон действительно как никто хотел следовать определенным «принципам», но каждый раз, когда он обсуждал какую-либо проблему, его фундаментальный здравый смысл и честность превалировали, и он вступал в противоречие с предшественниками и невольно подавлял их построения. Джонсон выступил против тирании предписывающей критики («the tyranny of prescription»), против ее судебной позиции. В то же время он стремился сделать критику настолько точной и ясной, насколько это возможно, хотя и признавал границы этих возможностей.

На протяжении своей деятельности Джонсон тяготел к идеалу открытости и избегал каких-либо систем, поскольку был убежден, что любая система фальсифицирует сложность реальности. Будучи во многом неоклассиком, Джонсон отличался от большинства неоклассиков в двух весьма существенных отношениях. Он не разделял жанровую теорию искусства, стремясь к рассмотрению оригинальности поэтического произведения, а не измерению его по общепринятым условным стандартам. И он всегда акцентировал силу и уникальность гениального поэта, не подчиняющегося какой бы то ни было системе норм и запретов.

В своем скептицизме по отношению к теории Джонсон был исключительно индивидуален, противоположен не только ранним неоклассикам, но и его последователям-романтикам. Лучшими критическими произведениями Джонсона являются не теоретические эссе «Рамблера» начала его карьеры, а поздние «Биографии английских поэтов», в которых он выразил правду поэзии и жизни, пострадавшую его собственной неповторимой творческой индивидуальностью и опытом.

Художественное завершение эпохи Просвещения в Англии:

формирование жанровой конвенции романа.

Г. Филдинг, Т. Дж. Смоллетт

Подводя итоги развития поэтики английского Просвещения, прежде всего следует подчеркнуть ее универсальное для того времени стремление освободиться от господствующих предрассудков. Одной из самых серьезных преград на пути ее формирования было преодоление авторитета античного искусства как «абсолютного совершенства» и образца для подражания. Устойчивость подобного отношения к античности в Англии во многом определялась авторитетом Джона Драйдена, который «сделал для своего поколения то, что ни Мильтон, ни Марвелл не могли сделать: он заново утвердил греко-римскую концепцию поэта как голоса общества ... Благодаря ему мир августинской поэзии ... резонирует эхом других литературных миров и значительных событий» (Brower: 1971. P. 423).

В пестроте литературных концепций, появившихся в XVIII в., доминировали два основных направления, по которым шло освобождение поэтики и превращение ее в литературную теорию. Во-первых — это развитие положения о том, что поэзия является автономной сферой человеческого мышления, имеющей собственную специфику, законы и нормы; во-вторых, появление в самом начале столетия работ, основывающихся на философских взглядах Локка, в которых решающая роль при оценке произведений искусства отводилась спонтанной психологической реакции восприятия, а чувственный опыт рассматривался как источник истинного знания.

В русле первого направления литературное творчество и литературная критика рассматривались как сугубо интеллектуальные формы деятельности, базирующиеся на знании «рациональных законов словесности». Предполагалось наличие в искусстве свода законов, которыми и должна была руководствоваться поэзия как «ремесло». Согласно точке зрения, выраженной в произведениях Т. Раймера, Дж. Драйдена, А. Поупа, С. Джонсона, законы искусства были даны самой «рационально интерпретированной природой».

На второе направление развития поэтики в Англии серьезное влияние оказали три эстетика начала XVIII в.: Дж. Деннис, Дж. Аддисон и Э. Э. К. Шефтсбери. Они стремились приспособить традиционную неоклассическую теорию к новым вкусам и запросам. Французская исследовательница Мишель С. Плезант пишет: «В английской критике между 1600 и 1726 годами нет революционной теории; разложение неоклассических принципов происходит медленно и подспудно... Исследуя природу поэзии, теоретики и поэты все более делают акцент на оригинальности, противопоставляя ее подражательности, на ценности воображения и страстей, противопоставляя их разуму и здравому смыслу» (Plaisant: 1974. T. 1. P. 259).

Стержень поэтики, идущей на смену классицизму — концепция возвышенного, кристаллизующая вокруг себя все антиклассические тенденции и стремления. Идея возвышенного, разработанная вслед за Псевдо-Лонгином Дж. Аддисоном, стала основой категорий «чувствительность» и «гений». Отказ от рационалистического мышления как критерия творчества и оценки явлений искусства определил в конечном счете становление новой поэтики, которая постепенно подменила «объективные», рациональные законы и правила поэзии закономерностями субъективной специфики творящего и воспринимающего сознания. Вслед за Кантом утверждалось, что единственным источником всех правил является художественный гений. Даже классическое разделение на роды и виды оказалось поставленным под сомнение.

Немецкий исследователь А. Нивелле в книге «Литературная эстетика европейского Просвещения», подчеркивал принципиальную роль жанра романа в этом процессе: «Расцвет романа внес дополнительную путаницу в традиционную схему и смешение стилей в этом жанре и вызвал, например, у Филдинга скептическое к ней отношение. Эпоха мимесиса осталась позади ... искусство стало рассматриваться только как творчество (poiesis), и поэтика пошла по новому пути» (Nivelle: 1977. P. 72-73).

Профессор государственного Нью-йоркского университета Ф. Р. Карл в своем знаменитом «Путеводителе по английскому роману XVIII в.» (1975) расширяет общепринятый взгляд на хронологические рамки романистики XVIII в., оспаривая мнение тех исследователей, которые безоговорочно называют первым английским романистом Д. Дефо, игнорируя опыт его непосредственных предшественников:

Мэри Менли, Элизы Хейвуд, Артура Блекмура, Мэри Дейвис. Расцвет английского просветительского романа представляет творчество четырех авторов: С. Ричардсона, Г. Филдинга, Т. Смоллетта, Л. Стерна. После смерти Смоллетта (1771) в последние три десятилетия XVIII в. в Англии не осталось крупных прозаиков.

С точки зрения поэтики наибольший интерес представляет теоретическое осмысление жанра романа, стилистическое своеобразие отдельных произведений, а также генетическая связь между романом и предшествующими ему литературными жанрами. Точками отсчета в английской литературе могут служить, с одной стороны, вытеснение романом ведущего литературного жанра XVII в. — эпической поэмы (epic poem), а с другой, — своеобразие «жанровое брожение», происходившее в «позиции чувствительности», ознаменовавшей собой промежуточную эпоху между четкой жанровой иерархией классицизма и поэтологической системой романтизма. В своей книге «От эпоса к роману» профессор государственного Нью-Йоркского университета Томас Мареска за «точку отсчета», с которой начинается переход от эпоса к роману, принимает эпическую поэму Джона Драйдена «Авессалом и Ахитофель» (1681) (*Maresca: 1974. P. 3*).

Один из специалистов по теории жанров, американский исследователь Н. Виссер считает, что литературные жанры следует рассматривать как «семейства» (families) художественных произведений, связанных не более, чем «фамильным сходством» (*Visser: 1978. P. 102*). Такого рода «фамильное сходство» связывает основные компоненты жанровой конвенции в период формирования романа Нового времени — «romance», «history», «novel». «Romance» содержит авантюрно-приключенческое начало и совмещает в себе повествовательные традиции старого рыцарского романа и романа современного, свободного по своей структуре. «History» основывается на документе, который может быть вымышленным; «novel» включает множество бытовых деталей, которые укрепляют документальный фон или контекст. Особенность жанрового мышления XVIII в. — рождение нарративной традиции, существенно отличающейся от предшествующих эпох.

Н. Виссер считает центральной категорией в определении типичной формы романа «повествовательность» (concept of narrative), служащую вместе с вымышленностью базисной характеристикой романа как жанра. В традиции европейской поэтики повествование имеет родовое отличие от лирических или драматических форм, дифференцирующихся по присутствию или отсутствию «рассказчика» и «рассказа». В наиболее типичных лирических жанрах есть рассказчик, повествователь, но нет рассказа. В драматических жанрах есть рассказ, но нет рассказчика. Повествовательные жанры включают, как правило, обе эти реалии. В эксплицитном виде присутствие рассказчика обнаруживается не всегда.

Важной характеристикой поэтики романа является концепция «вымышленности» (fictionality), связанная, однако, с путаницей в определении смысла слова «fiction». Из трех значений этого слова: ложь, продукт художественной формы (проза), творческий вымысел — в качестве поэтологической категории можно рассматривать только третье значение, поскольку романисты не лгут и не просто «художественно оформляют» повествование, а творчески «домысливают» реальность. При этом категорию «вымышленность» Виссер рассматривает как необходимую, но не достаточную при определении типичной формы романа.

Эти критерии, однако, мало отличают типичную форму романа от «romance» или от ранних, предричардсоновских

прозаических повествований. Критерий их различия следует искать не в специфике содержания, а в широте охвата изображаемого материала и в средствах, которыми представлен «мир» произведения. В истинном романе этот «мир» всегда отделен от элементов пространства и времени характерами. Все разнообразные черты пространственно-временных форм в романе отмечены тем, что они в первую очередь соотносятся с изображением персонажей. В отличие от персонажей в произведениях других жанров они всегда наделены собственным внутренним миром. В «типичном романе» в первую очередь акцентируются мотивы поведения и ощущения героя, его интеллектуальный, эмоциональный и нравственный отклик на любое событие. Критерий «внутренней жизни» становится если не универсальным, то центральным в общей концепции романа как специфической жанровой формы в литературе. Читатель побуждается к тому, чтобы оценивать характер не только по нормам, требуемым окружением героя, но и воспринимать это окружение в соответствии с особенностями его как личности.

«Типичный роман» представляет собой «развернутое» (developmental) повествование как в плане излагаемых событий, так и в плане их трактовки. В нем охватываются, как правило, обширные периоды времени, разрабатываются широкие темы и сложные мотивы: путешествия, социальные катаклизмы, жизнеописание нескольких поколений. Роман отличается полнотой трактовки изображаемых событий, многоплановостью сюжета, значительное число действующих лиц, разнообразие ситуаций, событий, окружающей обстановки.

В XVIII в. процесс вытеснения эпической формы романом завершился в творчестве Генри Филдинга. В теоретических главах своего романа «История Тома Джонса, найденныша» (1749) Филдинг поставил вопросы о читателе как структурообразующем факторе, о статусе автора и героя — вопросы, важнейшие для романа периода его жанрового формирования. Филдинг ввел в свое произведение своего рода метасюжет, раскрывающий развитие отношений повествователя и читателя по поводу самого романа, акцентировал становление повествователя и читателя как личностей. «Весьма возможно, — писал Филдинг, — что наименьшее удовольствие доставят читателю те части этого объемного произведения, которые стоили автору наибольшего труда. К ним, вероятно, будут причислены вступительные очерки, помещаемые нами перед повествовательной частью каждой книги и являющиеся, согласно принятому нами решению, существенно необходимым элементом создаваемого нами литературного жанра» (Т. 1. С. 189).

Филдинг называл новый жанр «прозаико-комико-эпическим сочинением» (Т. 1. С. 189), «героико-историко-прозаической поэмой» (Т. 1. С. 136), «одним их полезнейших и знаменательнейших литературных жанров» (Т. 1. С. 457). Филдинг не считал себя обязанным отвечать перед «критическим судилищем» за свои новации: «...я творец новой области в литературе и, следовательно, волен дать ей любые законы» (Т. 1. С. 69). Филдинг полагал необходимым убедить читателя в том, что роман — это «некий великий созданный нами мир; и для жалкого пресмыкающегося, именуемого критиком, взять на себя смелость выискивать погрешности в той или иной его части, не зная, каким способом связано целое, и не дойдя до заключительной катастрофы, — значит проявить нелепую самоуверенность» (Т. 2. С. 5-6).

Филдинг выбирает форму изложения, в которой повествователь не участвует в сюжете, но активно вмешивается в повествование, что было весьма характерно для поэтики романа Нового времени, и особенно эпохи Просвещения.

Главная задача — освоение, обживание нового мира романа — стоит и перед романистом, и перед читателем. Роман Филдинга как форма общения автора и читателя создается одновременно с развитием сюжета.

«В числе других соображений, побудивших меня к писанию вводных глав, было и то, что я смотрю на них как на своего рода знак или клеймо, по которому самый заурядный читатель может в будущем отличить, что истинно и подлинно в таких исторических сочинениях и что в них фальшиво и поддельно... Я не сомневаюсь, что остроумный редактор “Зрителя” [Аддисон — Е. Ц.], ставя греческие и латинские эпиграфы во главе каждого номера, руководствовался преимущественно желанием оградить себя от посягательств ... бумагомарателей... Благодаря этим эпиграфам подражание “Зрителю” сделалось невозможным для людей, не понимающих ни одной фразы на древних языках... Я не хочу сказать, будто главное достоинство такого рода повествований заключается в этих вводных главах; дело лишь в том, что части чисто повествовательные гораздо более удобны для подражания, чем те, которые состоят из наблюдений и размышлений» (Т. 1. С. 456).

Филдинг включается и в обсуждение актуального для его времени вопроса о преодолении доминировавших в искусстве правил и норм — в частности, драматического правила трех единств: «Разве кто-нибудь спрашивал, на чем основано строгое единство времени и места, которое признается столь существенным для драматической поэзии? Разве кому-нибудь из критиков задавали когда-нибудь вопрос, почему действие не может продолжаться два дня, а только один, или почему зрители ... не могут переноситься за пятьдесят миль, а только за пять? Разве хоть один из комментаторов растолковал, почему древний критик поставил драме границы, объявив, что она должна иметь не больше и не меньше пяти действий? ... мы склонны думать, что в основе всех этих законов лежат здравые и разумные причины, хотя мы, к несчастью, не способны проникать взором в такую глубину» (Т. 1. С. 190).

Филдинг сравнивает современных ему, в основном невежественных критиков, с критиками прежних времен, которые «не осмеливались высказать ни одного утверждения, не подкрепив его авторитетом судьи, от которого они позаимствованы» (Т. 1. С. 190). «Время и невежество, два великих покровителя обманщиков, придали всем их утверждениям авторитетность, и, таким образом, было установлено множество правил, как следует писать, насколько не основанных ни на истине, ни на природе и служащих исключительно лишь для того, чтобы стеснять и обуздывать гений...» (Т. 1. С. 191), «без обильных пластов которого никакое прилежание, говорит Гораций, не принесет нам пользы» (Т. 1. С. 457).

Сам Филдинг использовал в качестве бездонного источника творчества природу: «все наши действующие лица заимствованы из такого авторитетного источника, как великая книга самой Природы» (Т. 1. С. 457). Он считал себя «допущенным за кулисы этого великого театра Природы» (Т. 1. С. 304). Первая теоретическая глава, открывающая «Тома Джонса», называется «Введение в роман, или список блюд на пирушестве». Со свойственным ему чувством юмора Филдинг пишет: «В действительности настоящую природу так же трудно найти у писателей, как байонскую ветчину или болонскую колбасу в лавках» (Т. 1. С. 26). Сам же писатель берется за наиболее трудное — раскрытие сущности человеческих характеров. «А заготовленная нами провизия является не чем иным, как человеческой природой» (Т. 1. С. 26).

При этом Филдинга интересуют и «зрители этой великой драмы». Он проводит своих героев вместе с читателем

через все возможные ошибки и неудачи, постепенно приводя их к разумному и благожелательному суждению о жизни и о литературе. Герой проходит школу жизни, читатель — школу романа. «Просвещенный читатель не может не знать чудесного разнообразия человеческой природы, хотя она и обозначена здесь одним общим названием» (Т. 1. С. 26). «...высокие достоинства умственного угощения зависят не столько от темы, сколько от умения автора выгодно продать ее» (Т. 1. С. 27).

Особое внимание Филдинг уделял восприятию читателем повествования, не боясь нарушить хронологию ради выпуклого изображения какой-либо сцены. «Если встретится какая-нибудь необыкновенная сцена (а мы рассчитываем, что это будет происходить нередко), мы не пожелаем ни трудов, ни бумаги на подробное описание ее читателю; но если целые годы будут проходить, не создавая ничего достойного его внимания, мы не побоимся пустот в нашей истории, но поспешим перейти к материям значительным, оставив такие периоды совершенно неисследованными» (Т. 1. С. 68). Сцена имеет особое значение в поэтике прозаического произведения. Она не подчиняется линейной «дискурсивной» логике, а задействует логику «иконическую», когда текст начинает функционировать как зримое изображение, как картина или гравюра; в сцене осуществляется превращение повествования в картину. Филдинг теоретически обосновывает особую «сценическую» зрелищность романа, которой героический эпос не обладал.

Филдинг не делал акцента на внутреннем мире персонажа, но считал именно человека «высочайшим предметом для пера наших историков и поэтов» и требовал при описании его действий «тщательно остерегаться, как бы не переступить пределы возможного для него» (Т. 1. С. 371). «...Изображаемые действия должны быть не только по силам человеку и согласны с его природой вообще, но еще и вязаться с характером лица, которое их совершает, ибо то, что может показаться в одном лишь странным и удивительным, в другом становится невероятным и даже невозможным. Это последнее условие и есть то, что драматические критики называют выдержанностью характера; оно требует от автора очень верного суждения и безукоризненного знания человеческой природы» (Т. 1. С. 375).

Творчество Тобайаса Джорджа Смоллетта также органически связано с процессом становления романа как литературного жанра. Особенности жанровой природы романов Смоллетта способствуют уяснению генетических корней жанра. В романах Смоллетта ощутимы связи с плутовским романом, «Дон Кихотом» Сервантеса, сатирой Свифта; кроме того, они имеют точки соприкосновения с романами современников писателя — Ричардсона и Филдинга, а также с произведениями сентиментальной литературы и «готическим романом», который некоторые исследователи считают итогом «чувствительной литературы». Авторы готических романов, пишет американская исследовательница Джозефина Гридер, усвоили все основные черты сентиментальной прозы, добавив к ним «больше тайны, больше ужаса и больше чудес» (Griдер: 1975. P. 76).

Романы Смоллетта «Приключения Родрика Рэндома» (1748) и «Приключения Перигрина Пикля» (1751) относят к жанру пикарески. Оба произведения построены в форме жизнеописания главного героя; используется традиционный для плутовских романов прием наизывания эпизодов-приключений, основой которого является мотив странствий героя. Смоллет позаимствовал у авторов плутовских романов некоторые принципы сюжетостроения, композиционные приемы, стиль авторского повествования, использование вставных новелл. Однако оба эти романа несут в себе новое,

по сравнению с плутовскими романами, качество. Они отличаются от пикарески богатством и разнообразием изображенной в них реальной действительности, освещенной с позиций наиболее радикального крыла английского Просвещения. Именно Смоллетт одним из первых стал вводить в художественную ткань своих романов политические мотивы.

Романы «Приключения Фердинанда графа Фатомы» (1753) и «Приключения сэра Ланселота Гривза» (1761) продолжают жанровые искания писателя. В основе структурной организации первого из них Смоллетт использует принципы авантюрно-плутовского жанра; во втором романе Смоллетт отошел от сюжетно-композиционной схемы пикарески и следует Сервантесу, строя повествование по образцу «Дон Кихота». Роман «Фердинанд Фатом» содержит в себе многие черты сентиментализма, преобладающие романтизма, напоминает в отдельных сценах готический роман. В трактовке образа главного героя сэра Ланселота Гривза и обнаруживается его родство с «Дон Кихотом». Душевная доброта, духовная свобода являются определяющими качествами обоих героев. «Дон Кихот» Сервантеса выступает как «архетипический» роман, который оказал большое влияние на английских романистов от Дефо до Стерна.

В предисловии к «Фердинанду Фатому» Смоллетт дал развернутое собственное определение жанровой сущности романа: «Роман — это широкая, развернутая картина (a large diffused picture), включающая жизненные характеры, которые распределены по разным группам, представлены в своих различных положениях ради единого плана и общего действия (for the purposes of an uniform plan, and general occurence), которым подчинена каждая индивидуальная фигура. Но этот план не может быть осуществлен с точностью, правдоподобием и успехом без центрального персонажа, который привлекал бы внимание, соединял все события, разматывал клубок лабиринта и, наконец, закрыл сцену...».

В этом определении и отдельных замечаниях в «Критическом обозрении» (Critical Review) за 1763 г. раскрывается концепция романа Смоллетта, содержащая в себе три важнейших положения: свободная, гибкая повествовательная структура; центральный персонаж, находящийся в фокусе всех эпизодов; воплощение основной дидактической идеи в образе главного персонажа. Наиболее последовательно Смоллетт реализовал свою концепцию в последнем и лучшем своем романе «Путешествие Хамфри Клинкара» (1771). Роман написан в эпистолярной форме, причем Смоллетт проявил себя как новатор, применив прием описания одних и тех же событий с точки зрения разных персонажей. Как пишет американский литературовед Фридрих К. Карл, оценивая эпистолярную форму романов: «В письмах наиболее полно выражается индивидуальность; их постоянное использование в литературе свидетельствует о движении в сторону сентиментализма и романтизма и об отходе от классических норм» (Karl: 1974. P. 107).

Е. А. Цурганова; В. Н. Забалуев (Средние века).

Также →

О средневековых латинских поэтиках, написанных англичанами (Беда Достопочтенный, Джеффри Винсофский) → очерк СРЕДНЕВЕКОВАЯ ЛАТИНСКАЯ ПОЭТИКА

Об отдельных понятиях, разрабатываемых в английской поэтике → excursus ВООБРАЖЕНИЕ И ФАНТАЗИЯ, ГЕНИЙ, КОНЦЕПТ, ОСТРОУМИЕ, ПАСТОРАЛЬ, ПРОПОРЦИЯ

О формировании романной поэтики в журналах Дж. Адди-

сона и Р. Стила → в экскурсе РОМАН

О теории литературных родов Т. Гоббса → экскурс РОД ЛИТЕРАТУРНЫЙ

НИДЕРЛАНДСКАЯ ПОЭТИКА

В XV веке нидерландскоязычная поэзия прочно укоренилась среди жанров городской литературы. Основой ее теоретического осмысления становится риторика. Выверенное соответствие классическим нормам риторики в текстах дополнялось также и поэтическими выступлениями в защиту риторики в целом, начиная с 1480 г. Первопроходцем здесь выступил АНТОНИС ДЕ РООВЕРЕ, снискавший за свою поэтическую карьеру титулы «Принца риторики» (в 1447 г.) и «Фламандского доктора поэзии риториков» (в 1473 г.). Традиционно редерейкеры (члены камер риториков) тщательно охраняли свои тексты, которые считались достоянием камеры, в связи с чем публикации текстов были большой редкостью. Известно, что начало книгопечатания в Нидерландах датируется ориентировочно 1478 г., однако основную массу изданий составляли латинские трактаты. Именно поэтому поэтические произведения А. де Роovere были опубликованы значительно позднее, в 1562 г. в Антверпене под названием «Риторические произведения» («Rethoricale wercken»). Исследователи отмечают, что собранные в этом сборнике стихотворения и их заглавия отражают специфику системы стихотворных жанров, сложившейся в последней четверти XV века в Нидерландах.

Очевидным является тот факт, что к середине XV века рефрен стал наиболее распространенным жанром лирики нидерландскоязычных редерейкеров. 28 стихотворений сборника поэзии А. де Роovere обозначены как рефрен, 26 из них состоят из 4-х строф с заключением или заключительной строкой, что было принято во времена де Роovere. Не менее традиционным к этому времени стал и прием укорачивания 4-й строфы, именованной «принцем». Вне всякого сомнения, де Роovere не был изобретателем рефрена, фламандские поэты хорошо знали оригинальные французские баллады; наблюдаются и тесные культурные связи редерейкеров с представителями французского литературного, что и способствовало творческому обмену (известны, к примеру, посещения французскими делегациями поэтических турниров фламандских редерейкеров). Однако, именно у де Роovere, в его лирике, происходит не заимствование, а осознанное переложение французского жанрового варианта баллады на новую культурную почву. В связи с этим де Роovere можно считать одним из первых теоретиков редерейкеров, сознательно экспериментировавших с формой и метром, включавших в тексты помимо концевой рифмы еще и внутреннюю (рифмовку внутри строки).

Новаторские эксперименты де Роovere предполагали в связи с этим и особое графическое оформление произведений, поскольку, как он сам подчеркивал, «daer veel manieren van lesene in sluyt» («есть несколько способов прочтения»):

— последовательное прочтение, т. е. строка за строкой, строфа за строфой;

— прочтение первой колонки первой строфы, затем второй и третьей колонок этой же строфы, затем также следовало поступать и с последующими строфами;

— прочтение сначала первых колонок всех строф, затем вторых и третьих;

— диагональное прочтение, т. е. сначала читалась первая колонка первой строфы, затем вторая колонка второй

строфы и третья колонка третьей строфы.

Следующие за сочинениями Антониса де Роовере тексты в защиту риторики датируются рубежом XV и XVI столетий; последние из них принадлежат перу Анны Бейнс. Она стала автором 5 рефренов, направленных против невежественных обвинителей риторики и поясняющих смысл риторики в целом. Ее трактовка риторики как одного из семи свободных искусств, дарованных Святым Духом, вполне отвечает религиозной атмосфере эпохи, тесно связаная с традицией средневековой проповеди и учением Блаженного Августина о христианской доктрине.

Знание античных риторических трактатов Квинтилиана («Воспитание оратора») и Цицерона («О нахождении») позволило в дальнейшем национальной традиции восприятия природы риторики развиваться по двум основным направлениям: рациональному (цицероновскому) и эмоциональному, как у Бейнс, подчеркивающему музыкальность поэзии и отстаивавшему, помимо содержательной стороны, еще и выразительность формы, благозвучие рифмы, метра и других звуковых эффектов.

Первым риторическим произведением на нидерландском языке в поддержку цицероновской риторики стало сочинение «Риторика» («Rhetorica») Яна ван Мюссема (1553), где использованы оригинальные тексты Цицерона, Квинтилиана, дополненные выдержками из трактатов Эразма Роттердамского («De conscribendis epistolis», «De copia rerum ac verborum»). На первой же странице ван Мюссем объявляет свой труд обязательным пособием для всех молодых риториков, поэтов, адвокатов, секретарей, нотариусов и т. д., — т. е. всех тех, кого искусство убеждения и декламации касалось в первую очередь в связи с профессиональными занятиями. В предисловии ван Мюссем обвиняет невежд, считающих, что риторика — это «только рифма» (т. е. версификация), и наносящих тем самым ущерб содержательной стороне сочинений. Не менее остро нападал ван Мюссем и на авторов, лексически усложнявших тексты и затуманивавших смысл собственных сочинений. Рифма и выражение (*elocutio*), по его мнению, — две равнозначные составляющие, которые по правилам риторики следовало отрабатывать редерейкерам. Правила риторики, предлагаемые автором пособия, во многом совпадают с французским толкованием «искусства второй риторики».

Однако поистине первым крупным сочинением, которое в полной мере можно рассматривать как риторический трактат, стало «Искусство риторики» («De const van rhetoriken») Маттейса де Кастелейна, написанное в 1548 г. и опубликованное через пять лет после смерти автора, в 1555 г. Фактор двух камер риториков Фландрии («Pax Vobis», «De Kersouwe»), де Кастелейн занял особое место в ряду авторов-редерейкеров не только в силу своей «учености и поэтического самосознания» (*Coigneau: 1985. P. 463*), но и благодаря созданному им первому в национальной истории труду, связанному с вопросами поэтики.

«Искусство риторики» представляло собой поэтическое произведение, состоящее из 239 теоретических строф: первые 28 содержат обширное поэтическое введение, 139 строф касаются техники сочинения, 65 строф строятся на цитировании классических авторов (Цицерона, Горация и Квинтилиана). Античные риторики напрямую связываются с искусством владения слогом редерейкерами, служат законодателями стиля и вкуса. Существенным отличием работы де Кастелейна от всех предшествующих опытов стали объем поэтических иллюстраций, которые он предлагал к теоретическим построениям, а также разнообразие и обширный жанровый охват разбираемой поэзии. Нидерландскоязычный редерейкер предлагал свое сочинение и для изучения теории, и для приятного времяпрепровождения в чтении.

Теоретическая часть произведения делится на несколько разделов, наиболее объемный из них излагает учение о выражении (элокуции) и узаконивает существование различных стилей. Дополнением к нему служат комментарии о другой части риторического процесса — произношении. Принципы версификации у де Кастелейна изложены в соответствии с традиционным для «искусства второй риторики» делением поэзии на роды и жанры. Выделяются комедия (обязательно имеющая счастливый финал), трагедия (раскрывающая нечто ужасное) и эпические формы. Еще более традиционной представляется стратификация малых поэтических жанров, которые, по мнению де Кастелейна, имеют точно определенные образцы для подражания. Так, при сочинении баллад следует руководствоваться эпиграммами Марциала (строфа 97); рефрены следуют строить по восьмой эклоге Вергилия (строфы 164-165), а длина строф ограничивается 20 строками (строфа 97); рондель автор рекомендует писать по одам Горация (строфа 163), употреблять трехчастный рефрен (строфа 162); и в этих соответствиях де Кастелейн усматривает сходство современных и классических поэтов.

Идея создания книги принадлежит Аполлону, который, как пишет де Кастелейн, послал Меркурия к спящему автору, что дает последнему право обозначить риторику как «дар небес...», посланный во спасение» (строфа 20). Узаконенный уже в национальной традиции подход к поэзии и искусству риторики как дарам Святого Духа получает тем самым очерченное подтверждение, а современные исследователи (*Spies: 1989*) усматривают в этом не развитие платоновской теории вдохновения, а влияние идей Эразма Роттердамского о двух возможных формах вдохновения — языческом и христианском.

Сочинение де Кастелейна стало первым полным изложением правил риторики на нидерландском языке, к тому же сопровождаемым иллюстративным текстом — поэтическими образцами. Объединение теории и практики позволило де Кастелейну создать уникальное руководство для современных ему поэтов, что он сам прекрасно осознавал, говоря, что ничего не было им украдено; сам он представлял себе Геркулесом, играющим с собственным копьём (строфа 237). Безусловной заслугой де Кастелейна стало и успешное совмещение изложенных им риторических принципов с опытом собственно фламандской традиции редерейкеров.

Автор «Искусства риторики» называет поэтов редерейкерами (не риториками), а также пользуется обозначением «поэт» или «современный поэт» (*poete, poete moderne*). Этим он также нарушает сложившуюся традицию обозначения термином «поэт» классических авторов, апеллируя к разросшейся уже лиге писателей-современников, да и повышая тем самым свой собственный статус. Полное название произведения гласит: «Искусство риторики, для всех пользователей и любителей, причудливый экземпляр и поучительный образец не только различных типов и видов поэзии, но также и всего, что высокое искусство поэзии знает и охватывает. Сейчас впервые представлено в поэтической форме, написано добровольцем господином Маттейсом де Кастелейном, жрецом и великолепным современным поэтом». Жреческий титул, сознательно введенный в заглавие, должен бы придать весомости тексту. И это не единственный реверанс в свой адрес: де Кастелейн заставляет Аполлона говорить о его красноречии, рисует себя увенчанным лавром поэтом, подчеркивая, что он — автор большего количества стихов, чем любой из современников. Кроме того, многочисленные обороты «я считаю», «как я сказал», «теперь хочу я», «и это мое мнение» (строфы 140, 141, 145, 148, 158, 159), подчеркивающие весомость личного

мнения автора, также способствуют превращению текста в похвалу достоинствам сочинителя и самое амбициозное произведение из всей литературы редерейкеров.

Предисловие издателя, ЯНА КАУВЕЙЛА, содержало критику политики редерейкеров в части отказа от публикации собственных сочинений. Камеры риториков рассматривали печатные издания как символы амбициозности и суетного тщеславия. Борясь с этой ситуацией, Каувейл приводит в пример успешно публикующихся французских писателей; он называет также 7 национальных авторов (включая де Кастелейна), которые, по его мнению, завоюют вечную славу. В поддержку книгоизданий Каувейлом приводится и тезис о том, что публикация поэзии даст возможность хорошему автору, «последователю Орфея», выделиться «среди уличных рифмоплетов».

Авторы середины XVI в. продолжают подчеркивать важность классических образцов. В 1565 г. ЛЮКАС ДЕ ХЕЕРЕ опубликовал свой поэтический сборник «Парк и фруктовый сад поэзии» («De hof en boomgaard der poesien»), в котором собрал духовную и светскую лирику, ориентированную на греческие, латинские и французские образцы: их привлечение, по мнению автора, призвано облагородить «чрезмерно сырую, неготовую» к изыщному изложению фламандскую традицию. В это же время появляются и первые протесты против установки редерейкеров на античную традицию и принципы риторики: ДИРК ФОЛКЕРТЗООН КООРНХЕРТ в 1550 г., в предисловии к своей пьесе «Комедия о богаче» («Comedy van de rijckeman»), решительно заявляет о своем намерении рассказывать правду, а не «мифологию», как он называет сюжеты редерейкеров. В 1580 г. он выражает свой антагонизм еще решительнее, отказываясь теперь уже следовать правилам «второй риторики» о рифме и ритме: истинное искусство, по его мнению, состоит в умелом использовании слов, без чрезмерной орнаментальности.

Однако в целом риторические основы поэтического творчества не брались под сомнение и на рубеже XVII века: так, КАРЕЛ ВАН МАНДЕР — этот нидерландский Вазари, составляя предисловие к своей «Книге о художниках» (Schilder-boeck), признал, что затратил немало усилий на постижение «ритмической системы»; его поэтическое творчество в самом деле показывает, насколько внимательный и прилежный ученик мог преуспеть в стихосложении при тщательном изучении имеющихся работ по риторике.

В XVII веке поэтологические проблемы разрабатываются в трудах филологов Герхарда Фосса, автора латинских трактатов по поэтике; Даниела Хейнсия, а также Константейна Хейгенса. ДАНИЕЛ ХЕЙНСИЙ перевел на латынь «Поэтику» Аристотеля и опубликовал в 1611 г. латинский трактат «О построении трагедии» («De tragodiae constitutione»), в котором утверждает нормы классицизма для драматических произведений. Из теоретических работ ПИТЕРА КОРНЕЛИСА ХООФТА стоит упомянуть его речь 1610 г. в Амстердаме в защиту достоинств поэзии, в которой определены три ее функции: услаждать, наставлять и способствовать укреплению и распространению национального языка. Поэт и дипломат КОНСТАНТЕЙН ХЕЙГЕНС определял природу поэзии как субстанцию, где «разум встречается с рифмой и метром»; обсуждал в теоретических работах вопрос о допустимости и целесообразности использования образов античной мифологии в драмах на библейские сюжеты.

Камеры риториков к XVII в. все еще не утратили своей популярности. Именно в них к этому времени была разработана поэтическая иерархия (разделение лирики на рассудительную, любовную и шуточную), определены приоритеты, во многом сказавшиеся и на дальнейшей эволюции поэзии: доминирующим жанром редерейкеры по-прежнему признавали балладу с обязательным обращением к принцу камеры риториков в последней строфе и не менее обязательным рефреном. Еще одной задачей, которую решали камеры риториков, была популяризация родного языка в противовес засилию латыни.

Теоретическая рефлексия в XVII веке постепенно вытесняется практической творческой активностью — жанровыми экспериментами в драматургии и даже прозе, а также формированием целого направления эмблематической поэзии.

Н. Б. Калашникова.

ЧАСТЬ II

ЭККУРСЫ

ВКУС

Понятие вкуса (лат. *gustus*, франц. *gout*, англ. *taste*) сыграло особенно значительную роль в становлении поэтики классической эпохи. Регулярное использование слова «вкус» как литературного термина восходит, главным образом, к «Энциклопедии» Дидро и Д'Аламбера, т. е. к середине и ко второй половине XVIII столетия. Однако суждения о вкусе в литературе появились еще в XVII в. Так, оно встречается в трактате ЛОПЕ ДЕ ВЕГИ «*Новое искусство писать комедии в наше время*» (1609): здесь под вкусом понимается «наслаждение, доставляемое литературным произведением». В трактате теоретика барокко БАЛТАСАРА ГРАСИАНА «*Искусство изоциренного ума*» (1642) вкус представлен как способность особого — не логического, но эстетического — суждения. Итальянский прозаик и критик ДАНИЭЛЛО БАРТОЛИ, соединяющий в своих воззрениях тенденции барокко и классицизма, в книге «Литератор» («*L'uomo di lettere*») (1645) указывает на вкус как на способность наслаждаться художественной формой произведения: «Литератор в настоящее время одарен столь утонченным вкусом, что желает не только, чтобы драгоценным был сладостный напиток, который он пьет ушами (ибо уши — уста души), но чтобы и сосуд, в котором ему подносят это питье, и манера наливать его, были его достойны»; он говорит о «блаженстве вкуса» как «наслаждении писателя».

Наиболее развитая во Франции поэтика классицизма, вырабатывающаяся строгие правила художественного творчества, хотя и сосредотачивалась главным образом на понятии «прекрасной природы», «правдоподобия», «ясности» и т. п., однако обращала внимание на соответствие писательских и читательских предпочтений нормам «правильного вкуса», сетовала на «испорченный вкус», имея в виду прежде всего любителей прециозных романов. В 1663 г. в «Критике Школы жен» МОЛЬЕР устами героини Климены замечал, что «вкус нашего общества страшно испортился (*le goût des gens est étrangement gâté*)». НИКОЛА БУАЛО в «*Рассуждении об оде*» (1693) называл любителя опер и романов М. де Скуодери «человеком без всякого вкуса» (С. 266). В «Характерах» (1696) ЖАНА ДЕ ЛАБРИЮЕРА отстаивалась необходимость спорить о вкусе: «В искусстве есть некий предел совершенства, как в природе — предел благоразвренности и зрелости. У того, кто чувствует и любит такое искусство, — превосходный вкус; у того, кто не чувствует его и любит все стоящее выше или ниже, — вкус испорченный; следовательно, вкусы бывают хорошие и дурные, и люди правы, когда спорят о них».

На первый план категория вкуса выдвинулась в период «спора о древних и новых», захватившего на рубеже XVII — XVIII в. литературную и философскую мысль Франции и Англии. В «*Солохковичи, или Совете автору*» (1710) Энтони Эшли КУПЕР ШЕФТСБЕРИ утверждал необходимость выработки «правильного вкуса», акцентировал этическое

содержание понятия «вкус»: «Если добронравие и человечность — это вкус, а жестокость, наглость и необузданность — тоже вкус, кто, поразмыслив, не предпочтет воспитать себя в соответствии с образом приятным и прелестным, а не с ненавистным и извращенным? (...) И если естественный добрый вкус еще не сложился в нас, почему бы не постараться придать ему форму и обрести естественность?» (С. 442). Философ рассматривал чтение как способ «исправления склада нашего ума и образования вкуса» (С. 444). Однако чтение «варварских и готических» произведений может испортить вкус: «Наше чувство и вкус не могут не сделаться варварскими, если досуг наш занят варварскими обычаями, нравами диких, войнами в Индии, чудесами *tegae incognitae* — если из подобного материала составлена в основном наша библиотека» (С. 445).

Среди эссе ДЖОЗЕФА АДДИСОНА в журнале «Зритель», выходявшем в 1711-1712 гг., была статья о вкусе, называемом здесь «той способностью души, которая с удовольствием обнаруживает красоты автора и с отвращением — его недостатки» (Цит. по: *Histoire des poétiques: 1997*. Р. 260). Понимая вкус как врожденную способность, Аддисон, тем не менее, полагает, что его можно совершенствовать тремя способами: читать наиболее изысканных авторов, беседовать с умными людьми и быть хорошо знакомым с авторитетными суждениями критиков. В трактате французской сторонницы «древних» АННЫ ДАСЬЕ «*О причинах испорченности вкуса*» (1714), написанном в качестве полемического ответа «Слову о Гомере» А. Удара де Ла Мота (1713), автор утверждала: «Надежный и часто повторяющийся опыт показывает, что воспитывает вкус; не вызывает сомнения, что тот же опыт всегда будет показывать, что его извращает и портит» (С. 381). По ее мнению, у испорченного вкуса ее современников есть две основные причины. Одна из них — этическая («это непристойные зрелища, явно противные религии и нравственности, спектакли, где стихи и музыка, равно томные и слащавые, отравляют душу ядом изнеженности и расслабляют все ее фибры...»). Вторая — эстетическая: «эти фальшивые эпические поэмы, эти бессмысленные романы» (Там же). И в том, и в другом случае Дасье исходила из представления о вкусе как рациональном суждении.

В «*Критических размышлениях о поэзии и живописи*» (1719) ЖАНА-БАТИСТА ДЮБО, закладывающих основы рокайльно-сентименталистской поэтики, вкус рассматривается уже как особое чувство: «Разве с помощью рассуждений определишь, насколько удалось рагу? Разве, выяснив свойства каждого продукта, входящего в состав этого блюда, определив геометрическую форму каждого кусочка и узнав их соотношение между собой, можно сказать, что рагу удалось? (...) Достаточно отведать рагу, чтобы, не имея никакого понятия об этих правилах, сказать, удалось оно или нет. Примерно так же обстоит дело со стихами и картинами, созданными для нашего удовольствия,

для того, чтобы трогать нас» (С. 432).

ВОЛЬТЕР обращался к категории вкуса еще в своей поэме «Храм вкуса» (1733), где различал ложный искусственный вкус и истинный вкус, «мать которого — природа». В «Философском словаре» (1764) он поместил статью «Вкус», в которой, как полагает А. Ларю, рассматривал вкус не как суждение и даже не как чувство, а как ощущение (*Larue:1994-1996*. Р. 4), «неуверенное, блуждающее, не знающее даже, что должно ему нравиться и иногда испытывающее необходимость... в формировании» (Цит. по: *Larue:1994-1996*. Ibid.).

В седьмом томе «Энциклопедии» (1757) содержится четыре статьи о вкусе — анонимное описание физиологических характеристик вкуса (Р. 758-761), размышления о вкусе Вольтера (Р. 761), фрагмент о вкусе, написанный Монтескье (Р. 762-767) и заключение, подписанное инициалом «О» под редакцией Д'Аламбера (Р. 767-770). Вольтер дифференцирует вкус как «дар различать свойства пищи» и «чувствительность к прекрасному и уродливому в искусствах» («Вкус». С. 267). Отличие художественного вкуса от физического Вольтер видит в степени определенности: художественному вкусу «мало смутного ощущения, смутной растроганности, ему нужно разобратся во всех оттенках» (С. 268). В исходном рассуждении Вольтер сопоставляет гастрономический и художественный вкус, проводя прямую аналогию: «Подобно тому, как дурной вкус в пище услаждается лишь чрезмерно острыми и изысканными приправами, дурной художественный вкус находит приятность лишь в изощренных украшениях и нечувствителен к прекрасной природе» (Там же).

Однако отстаивая необходимость спора о вкусе, Вольтер различал физиологический и эстетический вкус: «Говорят, что о вкусах не следует спорить; это справедливо, когда речь идет об отвращении к одной пище, о пристрастии к другой, — об этом не спорят, ибо телесные пороки неисправимы. Иначе отстоит дело в искусстве: поскольку в искусстве есть истинные красоты, то существует и хороший вкус, который их различает, и дурной, который их не воспринимает, а недостатки ума — источник испорченности вкуса — поддаются исправлению» (С. 269). Вольтер отдает себе отчет в том, что некоторые вкусовые предпочтения могут различаться: «Существуют красоты, единые для всех времен и народов, но есть также красоты, свойственные только данной стране» (С. 274). Он создает беглый обзор различных литературных вкусов в античности, Франции, Испании, Англии в разные эпохи, отдавая явное предпочтение классицистическому вкусу, — в частности, предпочитая Аддисона (который «стал бы преобразователем вкуса нации») Шекспиру и делая вывод о том, что «истинный вкус находит прибежище лишь в столицах крупных государств, да и тут он — удел немногих» (С. 279).

Раздел энциклопедической статьи, написанной МОНТЕСКЬЕ, связывает понятие вкуса с «прекрасным, добрым, приятным, наивным, деликатным, нежным, грациозным, неопределенным ("je ne sais quoi"), благородным, великим, возвышенным и т. п.» («Эссе о вкусе»). Источник всех этих качеств Монтескье находит в душе, поэтому, с его точки зрения, неверно предполагать, что для вкуса нужно знание: не следует надеяться, что «если мы прочли, что говорит нам философия об этом, мы обрели хороший вкус и можем смело судить о произведениях. Природный вкус — это не знание теории, это умелое и точное применение правил даже без знания их» (Там же). Природный вкус связан с чувством; «нет настолько интеллектуальных вещей, которые бы не ощущала душа». Пытаясь выделить составляющие того эстетического удовольствия, которое

доставляет вкус, Монтескье рассматривает разнообразие, симметрию, неожиданность и особую категорию — «неопределенность», «нечто» (*je ne sais quoi*), т. е. то, что очаровывает, создает впечатление приятной естественности, но ускользает от определений. Автор подчеркивает также оттенки вкуса, которые доступны утонченным людям: «В деликатном обществе к каждой идее или к каждому вкусу прибавляется еще множество идей и вкусов. У грубых людей есть лишь одно ощущение: их душа не может ни соединять, ни вычленять».

Заключительный раздел статьи о вкусе, подписанный «О», интересен тем, что сопрягает суждение о вкусе с размышлением о гении как природной способности: «гений использует естественную предрасположенность и не подчиняется ничему, тогда как вкус формируется, растет и совершенствуется обучением». Поэтому оценки вкуса вызывают дискуссии; общие принципы вкуса должны существовать, но на суждения вкуса влияют различные социальные, исторические, индивидуальные и т. п. факторы.

Английский философ Дэвид ЮМ, еще в 1741 г. в своих ранних сочинениях касавшийся проблемы вкуса, в 1757 г. выпустил трактат «О норме вкуса». Отмечая «огромное разнообразие вкусов» в различных областях человеческих привычек, навыков, знаний и, в частности, в литературе, Юм отмечает необходимость искать «норму вкуса, то есть норму, позволяющую нам примирить различные чувства людей или найти по крайней мере какое-то решение, которое бы дало возможность одобрить одно чувство и осудить другое» (С. 306). Как и Вольтер, Юм находит точки сопереживания между «физическим» и «духовным» вкусом: «В зависимости от состояния наших органов чувств одна и та же вещь может быть как сладкой, так и горькой, и верно сказано в пословице, что о вкусах не спорят. Вполне естественно и даже совершенно необходимо распространить эту аксиому как на физический, так и на духовный вкус» (С. 307).

В то же время автор трактата полагает возможным определить «общие принципы одобрения и порицания», которые существуют в эстетике, различить грубый и утонченный вкус: «Совершенством всякого чувства или способности признают умение точно схватывать мельчайшие объекты, не давая ничему ускользнуть или остаться незамеченным. (...) Точно так же быстрое и острое восприятие прекрасного и безобразного следует считать доказательством совершенства нашего духовного вкуса» (С. 313). С точки зрения Юма, принципы вкуса всеобщие, однако лишь немногие люди безошибочно судят о прекрасном в искусстве, поскольку для реализации вкуса необходимы не только чувства, но и здравый смысл, а также опыт: «Только человека, обладающего здравым смыслом, сочетающимся с тонким чувством, обогащенным опытом, усовершенствованным посредством сравнения, и свободного от всяких предрассудков, можно назвать ... ценным критиком, а суждение, вынесенное на основе единства взглядов таких критиков, в любом случае будет истинной нормой вкуса и прекрасного» (С. 318-319).

Часто упоминал понятие вкуса ДЕНИ ДИДРО — в литературно-критических эссе, в обзорах живописи, в размышлениях о музыке (см. особенно «Салонь», 1759-1771; 1775-1781). При этом, будучи сторонником многих идей Шефтсбери, он неизменно ставил во главу угла этический аспект вкуса, полагая, что невозможно «иметь верный (pur) вкус, если у вас испорченное сердце» («Эссе о живописи» — «Essai sur la peinture», 1766). Дидро отдавал предпочтение не законченным творениям, а эскизам, сближая в этом музыку и живопись и полагая, что в них тем самым проявляется естественный вкус. Обращаясь

к разработке категории «возвышенного», Дидро выдвигает понятие «подлинного» или «возвышенного вкуса» (*grand goût*), который рассматривает как источник активизации воображения читателя, зрителя или слушателя: «Один штрих, одна главная черта, а все остальное предоставьте моему воображению: вот подлинный, вот возвышенный вкус» («Салоны» — «Salons», 1767. N 172). В статье «Гений», написанной для Энциклопедии (1757), Дидро упоминает о «низменном, малом вкусе» (*petit goût*): такой вкус он считал принадлежностью «петиметров, грубых торговцев и содержанок».

В 1790 г. английский философ Арчибальд Алисон в «Опытах о природе и принципах вкуса» («*Essays on the nature and principles of Taste*») подчеркивал важность категории вкуса для эстетической оценки: «Вкус есть та способность человеческого ума, с помощью которой мы воспринимаем и наслаждаемся тем, что есть в природе и искусстве возвышенного и прекрасного». Однако эстетический и философский аспект категории вкуса нашел глубокую разработку лишь в трудах И. Канта, идеи которого получают развитие у Ф. Шиллера и позднее — уже в период романтизма, за пределами эпохи Просвещения.

Н. Т. Пахсарьян.

ВООБРАЖЕНИЕ И ФАНТАЗИЯ, в английской поэтике

История понятий «воображение» (*imagination*) и «фантазия» (*fancy*) в английской поэтике непосредственно связана с амбивалентным, получающим в разные эпохи разное смысловое наполнение понятием остроумия (*wit*).

Учение Плотина о приближении поэта к трансцендентному и миф о божественно вдохновленном художнике получили распространение в ренессансной Англии и оказали 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 тому подобное. Итак, идя рука об руку с природой, поэт не ограничивает себя узкими рамками естественного, но свободно витает в зодиаке своего воображения (*wit*)» (Р. 221; рус. пер. — С. 137). Центральная мысль Сидни: не рифма и стихосложение главное для поэта, а вымысел, образы, созданные воображением. Требовать от этих образов исторической истинности нельзя: «Поэт (...) никогда ничего не утверждает. Он никогда не ограничивает вашего воображения (*imagination*), чтобы внушить вам веру в истинность своих сочинений» (р. 249; рус. пер. — С. 157). Поэтический вымысел может оказаться полезнее исторически точного повествования: «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» (Р. 249; рус. пер. — с. 158).

ШЕКСПИР излагает свой взгляд на воображение и фантазию устами афинского герцога Тезея в комедии «Сон в летнюю ночь» (1596): «У всех влюбленных, как у сумасшедших / кипят мозги: воображенья (*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. / Ко-

гда творит воображенья (*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» (акт V, сц. 1. Пер. Т. Щепкиной-Куперник).

В комедии «Бесплодные усилия любви» (1594) фантазия и вымысел (*invention*) противопоставляются подражанию в рассуждении школьного учителя и поэта Олоферна. В поэзии главное — «изящество, легкость и золотая поэтическая каденция», «изобретательность (*invention*) и остроумие (*wit*)»; «Овидий Назон был мастером в этих делах. За что его называли 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» (акт IV, сц. 2. Пер. Ю. Корнеева).

Для Шекспира воображение зрителя становится необходимым компонентом полного цикла творческого процесса. Именно на зрительское воображение он возлагает домисливание того, что не показано на сцене. Рассуждения на эту тему нередки в хрониках «Генрих V», «Генрих IV», «Перикл». Так, в «Генрихе V» хор скандирует: «Наше действие летит вперед / На крыльях реюющих воображенья / Быстрее дум. (...) / Взгляните вы фантазии очами (*Play with your fancies*)» (акт III, Пролог. Пер. Е. Бируковой). В «Перикле» Гауэр (человек из хора) говорит, обращаясь в публице: «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» (акт III, начало. Пер. Т. Гнедич).

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 предстать отличными людьми» (акт V, сц. 1. Пер. Т. Щепкиной-Куперник).

Во времена Шекспира фантазия порой инкорпорируется более широким понятием остроумия (*wit*), включающим в себя способность к вымыслу, тонкость наблюдений, глубину понимания. Приблизительно до середины XVII в. понятие воображения или фантазии практически идентично понятиям разума, остроумия и вообще представлению о поэзии как таковой. Все они означают способность находить сходства между, казалось бы, совершенно несходными явлениями; 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, то есть потребность не в синтезе, а в анализе. Эта способность к анализу, в отличие от способности к синтезу, т. е. выявлению «сходства в различии», получает название суждения (*judgement*). В структуре человеческого познания воображение и фантазия образуют один полюс, а суждение — другой. Это позволило ФРЭНСИСУ БЭКОНУ говорить о поэзии как о «части познания» — правда, весьма вольного. Бэкон писал о воображении, исследуя природу поэзии в трактате «*О значении и успехе знания, божественного и человеческого*» (1605):

«Поэзия — часть Познания, на уровне 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...» (Р. 261-262).

Бен Джонсон в «*Заметках...*» (изд. 1641) дает определение поэту и поэзии, в котором воображение играет важнейшую роль: «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» (С. 192).

Английский историк литературы, критик Томас Уортон считает «преобладание вымысла, фантазии» одной из специфических особенностей поэзии «золотого века» английской поэзии (так он уже в конце XVIII в. называет поэзию елизаветинского времени). Более слержанным было отношение к фантазии и воображению в поэтике классицизма, который поставил вопрос об их обуздании и воспитании; по замечанию Уортона, «вкус и ученость» теперь «дисциплинировали воображение (imagination)» (*War-ton: 1824*. Р. 321, 333).

Крупнейший английский поэт второй половины XVII в. Джон ДРАЙДЕН прошел разные этапы, все более эволюционируя от барокко, увлечения Шекспиром и «метафизической поэзией» к эстетике классицизма. В *Предисловии к поэме Annus Mirabilis* (1667), Драйден рассматривает воображение как важнейшую, наряду с остроумием, творческую способность, применяя к ней три риторические стадии процесса порождения речи (изобретение — расположение — выражение/украшение): «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» (Р. 27).

Вместе с тем в те же 1660-е годы намечается отказ Драйдена от «метафизической» эстетики, склонность рассматривать воображение как способность, требующую узды: «Воображение поэта — это способность столь необузданная, дикая, нарушающая все правила, что она подобна несущемуся опротеку спаниелю, поэтому для него нужны путы, чтобы оно не опередило способность к рациональному суждению» (*Посвящение к «Леди-соперницам»*. Р. 8).

В «*Опыте о драматической поэзии*» (1668) один из четырех собеседников, Крит (его прототип — сэр Роберт Ховард) говорит о «плохом» поэте своего времени (возможно, Роберт Уайлд или Ричард Флекно), 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 водой проносятся они, сколько раз кажутся, что они вот-вот нырнут, но лишь изредка касаясь поверхности и нисколько не погружаясь, они схватывают комара и тотчас взмывают вверх» (Р. 76; рус. пер. — С. 204-205).

Здесь уже присутствует противопоставление — хотя

еще не явное, как позднее у романтиков, — воображения и фантазии. Далее появляется мотив необходимости обуздывать фантазию; орудиями такого обуздания служат стихотворная форма и критерий правдоподобия: «...дисциплина рифмы сдерживает чрезмерно богатую фантазию в определенных рамках», «рифма способна помочь поэту принимать правильные решения, так как она обуздывает дикое, избыточное воображение» (в обоих случаях fancy: Р. 128; рус. пер. — С. 242); «мы имеем полное право заключить, что рифма в значительной мере помогает богатому воображению (fancy) удержаться в допустимых границах»; «необходимо делать различие между той формой, которая 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» (Р. 125; рус. пер. — С. 239). В эссе «О героических пьесах» («*Essay on Heroic Plays*») (1673) Драйден допускает воображение и в творения героического поэта, которой «не ограничен изображением лишь того, что истинно, ... но (...) может предаться воображаемым сюжетам и изображению таких вещей, которые зависят не только от разума и потому постигаются не только познанием; может придать изображаемому больший масштаб, размах воображения» (Цит. по: *Wimsatt, Brooks: 1964*. Р. 335-336).

В период, переходный, по определению Дж. Аткинса (*Atkins: 1963*. Р. 36), от Ренессанса к классицизму, существенный вклад в поэтику внес философ ТОМАС ГОББС, прежде всего в «*Ответе на предисловие Давенанта к "Гондиберту"*» (1650) и «*Предисловии к переводу Гомера ("Preface to a translation of Homer")*» (1675). В первой из этих работ Гоббс включает воображение в категориальную конструкцию, поясняющую, каким образом сырой материал опыта превращается в произведения искусства: «Время и Образование порождают Опыт, Опыт порождает память; Память порождает Суждение и Воображение (fancy); Суждение порождает силу выражения и структуру, а Воображение (fancy) — украшения (ornaments) Стихотворения» (Р. 54). Как видим, у Гоббса воображение (fancy) и суждение (judgement) — основные участники творческого процесса.

Эта линия продолжена и в трактате «*Левиафан, или Материя, форма и власть государства церковного и гражданского*» (1651), где Гоббс 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» (часть 1, гл. 8. С. 78). История противопоставляется поэзии в том, что «в хорошей истории должно выступить на первый план суждение». Воображение Гоббс определяет как способность, выявляющую сходства между различными объектами, тогда как «суждение» выявляет различия между объектами внешне сходными; это разграничение стало общепринятым в более поздней критике.

Гоббс не только первым дал определение понятиям фантазии и суждения, 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, вызывает большее восхищение, чем «суждение, или рассуждение» (разум); в нем заложено «возвышенное» начало поэта и ему обычно дают название

«wit» (*Spingarn:1908-1909. vol. II. P. 70*). Функция суждения состоит в том, чтобы контролировать фантазию и следить за тем, чтобы стихотворение во всех его составляющих было четко, эффективно организовано.

Теория Гоббса повлекла за собой изменение в смысле понятия wit. Для елизаветинцев понятие wit означало ум, понимание, позднее — непосредственность или фантазию, тогда как после Гоббса это понятие включило в себя и смысловой элемент «суждения» или «уместности, соответствия» (*grorgriety*). Этот новый смысловой оттенок понятия wit — на фоне стремления ренессансной и барочной поэзии к экстравагантности, необычности, — подготавливает путь новой эстетике. В противовес пристрастию к изображению заколдованных замков, летающих лошадей и т. п. Гоббс утверждает, что красота стихотворения кроется в правдоподобии. По мнению Дж. Аткинса, его теория «ознаменовала собою новый подход к литературе. Философия распространяется на эстетические проблемы; его рационалистическое мировосприятие ведет не только к обузданию поэтической фантазии (...), но также предполагает и более простые и ясные формы выражения как в поэзии, так и в прозе. Независимо от античных и французских классицистских теоретиков он применяет логический подход к литературным проблемам; и несмотря на все недостатки такого подхода, престиж Гоббса как философа придает вес его учению и ведет к приятию его методов критиками эпохи Реставрации» (*Atkins:1963. P. 39*).

Выступления против воображения в XVII в. была продиктованы негативной реакцией на экстравагантные, избыточные формы его проявления и его неуместным использованием в теологических и научных трудах. Очень часто, как это делает Гоббс, говорится о том, что воображение уместно в поэзии, но не за ее пределами. Продпринимались попытки критиковать воображение с позиций правдоподобия и «натуральности». Так, Джордж Грэнвилл, друг Александра Поупа, в «Эссе о неестественных полетах в поэзии» («*An Essay upon Unnatural Flights in Poetry*») (1701) пишет, что весь «поэтический мир» — не что иное, как Вымысел; «Парнас, Пегас и Музы, чистое воображение и Химера. Но поскольку это общепринятая система, все, что будет придумано или создано на ее Основе согласно Природе, будет считаться правдой; но все, что будет умалять или преувеличивать истинные пропорции Природы, будет отвергнуто как ложное и считаться причудой, сумасбродством, как, например, карлики или великаны считаются чудовищами» (Ch. 15 Цит. по: *Wimsatt, Brooks:1964. P. 166-167*). Иными словами, в поэтическом мире есть классический канон фантазии, в пределах которого «пропорции Природы не искажены»; однако «романтические» карлики и великаны уже выходят за рамки этих «пропорций».

Сам Александр Поуп в «*Опыте о критике*» (1711) лишь однажды употребляет понятие воображение (*imagination*) («Где действуют согревающие лучи воображения / Там памяти виденья исчезают» — P. 272); и один раз — понятие фантазия («Шутник Петроний — сколько у него / Фантазии, какое мастерство!») (рус. пер. С. 90). В «Храме славы» («*The Temple of Fame*») (1715) он пишет о фантазии как предпосылке аллегорической поэзии, оценивая ее негативно: «Строго правдоподобие (...) не требуется (...) в аллегорическом роде Поэзии, признающей всякий нелепый, фантастический Объект, какой Фантазия только может представить в Мечте, и где достаточно, если нравственный смысл компенсирует Неряlichkeit».

В XVIII в. термин *imagination* начинает доминировать над термином «*fancys*»; для апологии и обоснования воображения привлекается идея эстетического наслаждения как главной цели поэзии.

Джозеф Аддисон в известной серии эссе «*Удовольствия воображения*», напечатанной в июне и июле 1712 г. в журнале «Зритель» («Спектейтор», № 411-421) дает живое, разнообразное, хотя и не лишнее противоречий представление о воображении как одним из источников удовольствия, наслаждения (причем наслаждение эстетическое еще не вполне отделяется Аддисоном от прочих). «Воображение или фантазия» (не различаемые Аддисоном) связываются с «восприятием видимых предметов», присутствующих («первичные удовольствия воображения»; в этом смысле воображение мало отличается от зрения) или уже отсутствующих («вторичные удовольствия воображения»). Воображение, по Аддисону, полностью зависит от реальных зрительных впечатлений («наше воображение не может иметь ни одного образа, который не был бы нами сначала получен через зрение»); его свобода сводится к комбинаторной способности по-разному соединять готовые образы: «мы обладаем способностью удерживать, изменять и соединять эти образы, однажды полученные нами, в самые разнообразные картины и видения» (№ 411, 21 июня 1712. С. 187-188).

Удовольствия воображения, по словам Аддисона, не требуют напряжения мысли, необходимого 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» (С. 188-189).

В отдельном эссе (опубликовано в № 412, 23 июня 1712 г.) Аддисон рассматривает удовольствия воображения, которые возникают 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» (С. 190). Рассматривая различные виды красоты, Аддисон отдает предпочтение красоте «красок»; поэзия традиционно трактована им в духе топоса *ut pictura poesis*: «Поэмы, которые всегда адресуются к воображению, заимствуют свои эпитеты у красок больше, чем у чего-либо другого» (С. 192). Природу Аддисон ставит выше искусства: «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 (...), они никогда не могут содержать в себе ту обширность и безбрежность, которая доставляет столь огромное наслаждение духу наблюдателя» (№ 414, 25 июня. С. 195-196). Именно поэтому в произведениях искусства Аддисон ценит «близкое сходство с природой» (С. 197).

В 416 номере «Спектейтора» за 1712 г. (27 июня) Аддисон обращается к собственно поэтологической проблеме — «вторичным удовольствиям воображения», вызванным «словами» (т. е. поэтическими произведениями). Здесь Аддисон констатирует парадокс: поэтическое описание нередко превосходит природу. «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». Причина — в свободе поэта, который волен выбирать для изображения любые ракурсы, стороны предмета: «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» (С. 205-206).

Для объяснения механизма работы воображения Аддисон привлекает и психологическую теорию ассоциаций (восходящую к Дж. Локку). В этой теории, детерминистически объясняющей работу сознания, «часть» неминуемо вызывает (по логике ассоциации) представление о «целом». Так и «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» (№ 417. С. 207).

В 418-м номере «Спектейтора» (28 июня 1712 г.) Аддисон обращается к проблеме отображения безобразного в искусстве. По его мнению, «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» (С. 210-211).

Во многим пассажах подчеркивается свобода поэта и примат воображения над природой: «...поскольку воображение может представить себе предметы более величественные, необычные и прекрасные, чем когда-либо увиденные глазами, то по этой причине задача поэта — приспособиться к воображениям и его понятиям, исправляя и украшая природу...» (С. 213). Появляется здесь и топос произведения как второй природы, сотворенной поэтом: 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, пытаюсь превзойти ее» (С. 214). Поэт «дополняет природу своими произведениями и придает большее разнообразие творениям Бога» (С. 221).

Получают теоретическое оправдание фантастико-романтические «вымыслы», — то чудесное, которые классицистически ориентированные авторы (Грэнвилл) критиковали за «непропорциональность природе». В эссе, опубликованном в 419 номере журнала, Аддисон, по сути, рассуждает в духе 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... 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» (С. 214-215).

Необузданность фантазии, критикуемая авторами-классицистами, также получает позитивную оценку. «Среди всех поэтов такого рода самыми

наилучшими (...) являются наши английские поэты... Ибо англичане от природы обладают живым воображением и очень часто благодаря той мрачности и меланхоличности характера, которая 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... 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...» (С. 216).

Если мы сравним аддисоновские эссе о воображении в «Зрителе» с его более ранними эссе об истинном, смешанном и ложном остроумии, особенно в 62-м номере журнала, то увидим формирование нового представления о воображении и увядание старого понятия об остроумии, отход от него. Эти два понятия стыкуются на «перекрестках», но эволюционируют в разных направлениях. Кроме того, серия эссе о воображении написана о сходстве между произведениями искусства и внешней природой; эссе об остроумии — о сходстве элементов внутри поэтического сочинения (сходстве между частями метафоры, понятиями, идеями и т. п.). В то же время между этими понятиями, в толковании Аддисона, есть и известная близость. Одна из причин, по которым Аддисон славит «удовольствия вторичного воображения», состоит в их легкости: не требуется особых умственных усилий, чтобы отреагировать на изображение цветка, прекрасной цветочницы или облака в форме верблюда. В эссе же об остроумии Аддисон протестует против того, что некоторые формы остроумия — «смешанные и ложные» — основаны на метафорах, «сопряженных насильно», фантастических, сверхусложненных, то есть тех, которые строятся на сложном философском фундаменте.

Линию Аддисона продолжает МАРК ЭЙКЕНСАЙД в поэме «Удовольствия воображения» («Pleasures of imagination») (1744), название которого заимствовано у аддисоновских эссе. 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 рука Природы настраивает тончайшие органы души на восприятие некоторых внешних явлений; и тогда радостный импульс родственных сил, — нежных звуков, пропорциональных форм, грации движений или сияния света — порождает трепет нежной ткани воображения... 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. В третьей книге «Радостей воображения», раскрывающей просветительский характер его творчества (поэту интересен любой человек, а не только художник-творец), говорится о том, что воображение играет большую роль в повседневной жизни: человек формирует свои суждения, действует на его основе в зависимости от того, какую картину оно ему рисует. Неразвитое воображение искажает действительность и приводит людей к заблуждениям относительно их достоинств или грозящих им опасностей (поэт создает комические типы людей, обманутых воображением, — стареющих кокеток, воображающих себя покорительницами сердец, напыщенных педантов, считающих себя великими учеными и т. д.). Полноценное воображение необходимо каждому, но некоторые люди особенно чутки к божественной гармонии мира — это творцы прекрасного, наделенные от Природы богатим воображением. В ренессансном духе Эйкенсайд сравнивает художника с Богом-творцом. Его описание роли воображения в творческом процессе предваряет С. Т. Колриджа.

Однако представление о том, что воображение всецело зависит от образов, полученных зрительным восприятием, и в этом смысле является некой «вторичной» способностью, в доромантическую эпоху остается доминирующей. Так, ФРЕНСИС ХАТЧЕСОН в своих эстетических и философских трудах рассматривает воображение как «внутреннее чувство», определяя его как отраженное (reflex) и последующее (subsequent), т. е. ему непременно предшествует восприятие предметов. АЛЕКСАНДР ДЖЕРАРД в трактате «Опыт о вкусе» (1756, опублик. 1759) также, говоря о воображении, оперирует, как равнозначными, понятиями «внутреннее чувство» и «отраженное чувство».

Многие мыслители XVIII в., отчасти вслед за Аддисоном, рассматривали воображение в контексте популярной психологической теории ассоциативности (согласно которой воспоминание или вызывание в воображении любого предмета с неизбежностью влекло за собой появление в сознании всех предметов и событий, соотнесенных с данным предметом при его первичном восприятии). Дэвид Юм в «Трактате о человеческой природе» (1734-37, опублик. 1739-40) в качестве компенсации неадекватности человеческого опыта выдвинул идею воображения, основанного на ассоциативности, как связующего звена между различными идеями; так понятое, воображение восстанавливает распадающуюся «связь мира» как целостного явления. По словам АДАМА ФЕРГЮСОНА, автора трактата «Принципы нравственной и практической науки» («Principles of moral and practical science») (1792), воображение постигает явление «со всеми его особенностями и обстоятельствами... с учетом всех их связей сходства, аналогии или оппозиции; тогда как в абстракция явления, или их части, доступны нам с ограниченной точки зрения, на которую ориентирована в конкретном случае наша мысль или аргументация» (цит. по: *Wimsatt, Brooks: 1964*. P. 304-305). Другой приверженец теории ассоциативности, АВРААМ ТАКЕР, еще в 1768 г. в работе «Свет Природы» («The Light of Nature») указал на уникальность объекта, создаваемого ассоциативной способностью, которая не просто суммирует простые качества в сложных понятиях (как в теории познания Локка), но синтезирует их в особое, нередуцируемое целое.

Двойственным было отношение к воображению крупнейшего английского критика второй половины XVIII в. Сэмюэла Джонсона. В одном из своих высказываний о воображении (в журнале «Rambler», № 36; журнал издавался с 20 марта 1750 по 14 марта 1752) он обыгрывает два

важных для него слова: species (вид) и grandeur (величие): «Поэзия не может быть сосредоточена на подробных различиях, которыми один вид отличается от другого, не отойдя от простоты величия, которым преисполнено воображение» (цит. по: *Wimsatt, Brooks: 1964*. P. 321). Способности воображения дана здесь высокая оценка; она подтверждает представление о Джонсоне как далеко не образцовом классицисте. В самом деле, его антиклассицистский бунт проявляется довольно рано в его статьях из трех номеров «Rambler» (№ 125, 156, 158), посвященных анализу связующей силы литературных правил: «Определения не менее трудны в критике, чем в праве. Воображение, вольная и изменчивая способность, не поддающаяся ограничениям и не терпящая узды, всегда стремилась озадачить логику, слутать различия, разграничения и подорвать размеренность порядка на территории правил. Поэтому едва ли есть хоть один род сочинений, о котором можно было бы сказать, в чем его суть и каковы его составляющие; каждый новый талант вносит обновление, которое, будучи осмысленно и одобрено, изменяет правила, установленные деятельностью предыдущих авторов» (№ 125; цит. по: *Wimsatt, Brooks: 1964*. P. 325-326).

С другой стороны, в ряде суждений Джонсона проявляется знакомый уже мотив необходимости обуздать воображение как опасную силу: он пренебрежительно отзывается о «роскоши пустого воображения» («Rambler», № 89), о «соблазнах воображения» («Rambler», № 134), пишет об «опасном господстве воображения» (повесть «Расселас» — «Rasselas», 1759. Гл. 44). О намерении «исправить, улучшить воображение» он говорит и в «Молитвах и медитациях» («Prayers and Meditations», September 18, 1760). Делались попытки приписать Джонсону почти колриджевский взгляд на воображение как примирение знакомого и незнакомого (напр., *Hagstrum: 1952*. Chapter VIII и др.). Однако для Джонсона воображение все-таки было помощником разума, о чем он и пишет в «Жизнеописании Мильтона»: «Поэзия — это искусство объединения удовольствия с истиной путем приглашения воображения в помощь разуму» (P. 170).

Таким образом, эволюция понятия воображения отображает общую траекторию развития поэтики в XVIII в., которая от идеи имитации природы движется к представлению о поэзии, создающей новые миры; причем основной силой, осуществляющей это «второе творение», становится именно воображение.

Т. Н. Красавченко.

ГАЛАНТНОСТЬ

Галантность (франц. galanterie) — категория социокультурной практики и поэтики в литературе (преимущественно, французской) второй половины XVII — XVIII в. Этимология слова связана со старофранцузским «gal» (т. е. gai — веселый); в позднем Средневековье, в поэзии Алена Шартье встречается слово galandé в значении «украшенный», одновременно используется прилагательное «галантный» (galant) — привлекательный, умеющий нравиться.

Первоначально слово galanterie, зафиксированное в XVI в., служило синонимом «куртуазности», воспитанности, изысканной вежливости, но применялось прежде всего к определению мужского поведения: «галантность» обозначала отношение воспитанных, благородных и в то же время непринужденно веселых кавалеров к дамам (ср. «Законы галантности» Шарля Сореля, 1644; или пьесу Мольера «Сицилиец, или Амур-живописец», 1667, где в II сцене Исидор говорит: «Во всем здесь чувствуется националь-

ность; ведь во французских мужчинах есть глубокая галантность, которую они несут повсюду»). Этот момент отражен в лексике современного французского языка: выражение «галантный мужчина» обозначает хорошо воспитанного и привлекательного кавалера, «галантная женщина» — легкомысленную кокетку, любящую соблазнять мужчин. В «Заметках о французском языке» (1647) Клод Фавр де Вожля главными компонентами галантности называются «приятная грациозность» и особое неуловимое качество, определяемое выражением «je ne sais quoi» (не знаю, что; нечто) (Р. 349).

К 1650-м гг. прилагательное «галантный» и существительное «галантность» стали применяться к специфическому кругу литературных произведений, обычно любовной тематики (о становлении категории см.: Denis:2001). Многие сочинения второй половины XVII в. использовали наименование «галантный» и «галантность» в названиях: «Галантные анналы» мадам де Вильдье (1670), журнал «Галантный Меркурий» (1672), «Галантные письма» Фонте-неля (1683), опера «Галантная Европа» (1697) А. Кампра и Ж.-Б. Люлли; а также в жанровых определениях (галантная новелла). Лафонтен («Сон в Во»), Мольер («Мещанин во дворянстве») используют в предисловиях определение «галантный» как уточняющее манеру письма. Галантность, таким образом, стала к концу XVII в. одновременно особой этикой и эстетикой, типом поведения в обществе и литературным стилем.

В последнем томе романа «Артамен, или Великий Кир» (1653) МАДЛЕН ДЕ СКЮДЕРИ посвящает галантности одну из пространных бесед, которые позднее (1684) издает отдельно: «Нет большей приятности для ума, чем галантное и естественное обхождение, которое умеет выявить нечто (je ne sais quoi), что нравится даже в вещах, не способных понравиться, и примешивает к самым обыкновенным беседам очарование, дающее развлечение». Галантная атмосфера «состоит преимущественно в том, чтобы размышлять о вещах деликатно, легко и естественно, склоняться скорее к милому и забавному, чем к серьезному и грубому» («О галантной атмосфере»).

В 1654 г. в предисловии к посмертному изданию сочинений поэта Саразена Поль Пеллиссон (сам сочинивший «Сборник галантных стихотворений») прославляет современную ему культурную атмосферу, «которая лишь несовершенным образом может быть выражена в понятиях галантности и воспитанности» и восторгается стихотворениями Вуатюра, «шедеврами ума, галантности, деликатности и изобретательности», и «галантной и веселой» поэзией Саразена («Рассуждение о произведениях месье Саразена». Р. 46).

Анонимный автор «Четырех стран Империи Луны» (1655) включает в свою картографию «Королевство Галантности», характеризую его следующим образом: «Королевство Галантности расположено между Горами денежных трат и Морем неосторожности... Здешние купцы разнаряжены и накрашены. Столицей королевства является город Кокетство..., достичь его можно, оставив слева пролив Добродетели, переплыв мыс Симпатии и достигнув порта Дружбы...» (Cartographies. Etudes françaises. 1985. Vol. XXI. № 2).

АНТУАН ФЮРЕТЬЕР в «Аллегорической новелле, или Истории последних волнений, случившихся в Королевстве Красноречия» (1659), описывая сражение принцессы Риторика с капитаном Галиматей, указывает, что принцессе помогает ее придворная дама Галантность, «одна из самых привлекаемых при дворе дам»; два офицера войска «галантной поэзии» — Вуатюр и Саразен, на ее стороне

сражаются также «батальоны галантных писем и пьес» (Р. 26, 45-46).

ШАРЛЬ СОРЕЛЬ в аллегории «Новый Парнас, или Галантные музы (1663) пишет: «Так же, как поэтам, быть галантными позволено философам и ораторам. Варварство и грубость оставлены жителям древнего Парнаса... вся воспитанность и приятность достались нашим галантным Музам, их добрым друзьям и обожателям, которые составляют население нового Парнаса, мудрого и галантного, служащего отныне славе тех, кто его учредил» (Р. 29-30).

ШАРЛЬ ПЕРРО («Параллель между древними и новыми в отношении поэзии» 1688-1692) еще последовательнее трактует галантность как новое качество современной ему литературы: «галантность, как мы ее понимаем, была неведома другим авторам, писавшим в прозе; не менее верно, что она была неведома и поэтам. Это новое поприще, открытое лишь в последние времена. И трудно представить себе, сколько милых вещей подарили нам те, кто подвизались на нем! Вуатюр, Саразен и несметное множество других талантов сделали поэзию этого рода отрадой нашего века» (С. 236).

При этом галантность отнюдь не связывается только с любовной тематикой: «Бывают галантные стихотворения, не имеющие никакого отношения к любви, и то, что здесь именуется галантностью, не всегда известного рода шутливость, под покровом которой скрывается страсть. Это понятие объемлет все тонкие и деликатные выражения, в которых говорят о чем угодно с приятной и непринужденной веселостью; одним словом, это то, что в особенности отличает высший свет и вообще благовоспитанных людей от простонародья, то, что берет начало в греческом изяществе и римской вежливости и что в последние времена доведено до более высокой степени совершенства. Как много сочинений, в которых нет речи о любви, бесконечно нравятся публике, потому что они написаны в том изысканном и утонченном стиле, который называют галантным» (С. 235).

Эстетика галантности продолжает развиваться в начале XVIII в. В 1724 г. Монтескье создает поэму в прозе «Книдский храм» («Le temple de Gnide»), точно соответствующую параметрам галантного стиля: деликатности выражений, грациозности, разнообразию. Однако в 1755 г. мадам Дюдефан расценивает это произведение как «Апокалипсис галантности» (ее выражение цитирует Д'Аламбер в пятом томе Энциклопедии). Во всяком случае, по мере развития просветительской эстетики в понятии галантности всё больше акцентируется этическая, а не эстетическая составляющая.

В Энциклопедии Дидро и Д'Аламбера статья «галантность» написана ВОЛЬТЕРОМ. Писатель выделяет два варианта галантной морали: во-первых, «у мужчин это особое внимание по отношению к женщинам, деликатность, приятность, доброе мнение о женщинах». Такая галантность существует только при условии взаимного чувства («Несчастливая любовь исключает галантность») и в цивилизованном и свободном обществе: галантность не существует ни у дикарей, ни у рабов. Во-вторых, существует Г. как «порок сердца», либертинаж, «замаскированный приличным словом».

Н. Т. Пахсарьян.

ГАРМОНИЯ

Понятие гармонии становится поэтологическим термином благодаря Аристотелю, который включил ее (наряду со «словом» и «ритмом») в состав средств, которыми осуществ-

вляется подражание («Поэтика». 1447a23). Представление о гармонии как орудии подражания воспроизводится в поэтиках, написанных под аристотелевским влиянием. Так, ГЕРХАРД ИОАНН ФОСС, излагающий учение о различных средствах, предметах и способах подражания, относит к средствам («чем подражаем — *re qua imitatur*») «речь, гармонию, ритм (*sermo, harmonia, rhythmus*)» («Три книги поэтических установлений». 1647. Lib. II, Cap. I: *De divisione poematum*).

Уже в античности появляется и другая трактовка словесной гармонии. В недрах риторики вызревает идея о гармонии как инструменте воздействия на слушателя; гармония берется в коммуникативном аспекте, идея подражания здесь никак не выражена. Так, Псевдо-Лонгин в трактате «*О возвышенном*» описывает удачное соединение слов как одно из качеств, ведущих к «возвышенному»; однако слово соединение (*sunthesis*) тут же заменяется словом «гармония», которая определяется как «удивительный инструмент» убеждения, наслаждения, страсти и сравнивается в этом смысле с авлосом и кифарой. Далее «соединение» определяется как «гармония слов», посредством которой оратор заставляет слушателя сопереживать ему (гл. XXXIX. Изд. 1938. S. 112-115).

Наряду с аристотелианским пониманием гармонии как средства подражания (т. е. как чего-то второстепенного по сравнению с самим подражанием, составляющим саму сущность искусства) уже на излете античности намечается тенденция к эмансипации гармонии, к пониманию ее как основного элемента поэзии. С наибольшей силой эта тенденция выразилась в трактате Августина «*О музыке*»: пренебрежительно отозвавшись об обычае сводить искусство к подражанию (*imitatio*), Августин связывает сущность поэзии со скрытой в ней числовой гармонией, причем акцент на числовой составляющей гармонии сделан уже тем, что Августин, не пользуясь греческим словом *harmonia*, передает его смысл латинскими словами *numerus, numerositas* (подробнее → очерк Средневековая латинская поэтика). По сути дела, Августин открыл путь многочисленным попыткам объединить поэзию и музыку на основе скрытой в них общей числовой модели, выражающей сущность музыкально-поэтической гармонии (Иоанн де Гарландия, Колуччо Салутати и др.).

Если Августин решительно устраняет подражание из своей поэтологической концепции в пользу гармонии, то существовала и возможность осмыслить гармонию и подражание как равнозначные элементы поэзии — возможность, которую открывает сам же Аристотель в другом месте своей «Поэтики»: «По природе свойственно нам подражание, а также гармония и ритм» (1448b4-21). Современные исследователи расходятся в интерпретации этого места (подробнее → очерк Античная поэтика); в интерпретации же Аверроэса (в его «Среднем комментарии», известном в эпоху позднего Средневековья в латинском переводе, выполненном ок. 1256 GERMANOM NEMCEM — монахом, жившим в Толедо) высказывание Аристотеля понято в том смысле, что подражание и гармония (*simphonia*, в терминологии перевода) — два основных и равнозначных «начала» поэзии: «Аристотель сказал: есть две причины возникновения поэзии, от природы укорененные в человеке. Во-первых, склонность уподоблять одну вещь другой и воспроизводить одну вещь посредством другой от природы присутствует в человеке... Поэтому мы используем при обучении примеры, чтобы сделать более понятным сказанное посредством движущей силы образов... Вторая причина — удовольствие, которое человек естественным образом получает от метра и гармонии. Гармония (*simphonia*) приспособляется к метру теми, у кого есть естественная способ-

ность слышать метры и гармонии и судить о них» (Цит. по: *Medieval literary theory: 1988*. P. 293-294).

Первое начало — подражательно-уподобляющее (то, что Аристотель называет «подражанием»), второе — неподражательное, обусловленное некоей внутренней согласованностью элементов. Гармония, таким образом, — то начало поэзии, которое не обусловлено целями мимесиса: согласованность, которая обладает силой непосредственного воздействия, ничему при этом не подражая и ничему не уподобляясь.

Восходящая к античной риторике (но отчасти, возможно, и к Августину) идея о гармонии как некоей силе, соединяющей слова, усваивается средневековыми теоретиками. Согласно определению РОБЕРТА КИЛУОРДБИ, «речь, в той мере, в какой она определяется [категорией] количества, принадлежит к гармонии (*ad harmonicum*) и есть не что иное, как некое число гармонически соединенных звуков, будь то звуки песен, звучание букв в слогах, звуки в стихотворных стопах и метрах» («*О возникновении наук*» — *De ortu scientiarum*). ок. 1250. Cap. 24, § 194. Цит. по: *Haas: 1984*. S. 133). Речь, взятая в «количественном» аспекте, попадает в круг явлений, которыми занимаются науки квадривия — «науки о величинах», и прежде всего, конечно, музыка. Гармония у английского схоласта выступает как «количественная» категория, общая для речи и музыки.

Далее идея словесной гармонии освобождается от этого схоластического обоснования, — остается, однако, представление о гармонии как особом способе соединения слов; это представление то берется на веру, то вновь подвергается математическому исследованию.

ДАНТЕ называет поэтов, сочинителей канцон, *armonizantes verba* — «те, кто гармонично соединяют слова»; сама же канцона состоит из *verba armonizata* — красиво согласованных, «гармонизированных» слов («*О народном красноречии*». II:8:5-6). Мотив гармонии фигурирует почти как общее место и в ренессансных риториках и поэтиках: так, БЕРНАДИНО ТОМИТАНО в «*Рассуждениях о тосканском языке*» (1545) говорит о пяти частях риторики как о «пяти струнах, из которых оратор составляет ровнейшую гармонию» (Цит. по: *Baldwin: 1939*. P. 601).

В чем же, собственно, выражается эта гармония словесной композиции? Представление о ней фактически сводится к двум моментам.

Прежде всего, гармония понимается как сила, посредством которой оратор (или писатель) заставляет слушателя/читателя погружаться в те или иные эмоциональные состояния: «чувствовать силу гармонии» — значит переживать некое насильственное воздействие (здесь трудно не вспомнить идею Бозция о невозможности для человека избежать воздействия музыки, «даже если бы мы этого и хотели»). Этот мотив появляется уже в псевдолонгиновском трактате «*О возвышенном*»: подобно тому как звуки авлоса «внушают слушателям некие страсти», так и гармоничное расположение слов «вводит страсть, испытываемую говорящим, в душу другого», принося слушателей к «участию» (гл. XXXIX).

Речь, таким образом, может воздействовать двояко: логикой рациональных аргументов и музыкальной «силой гармонии»; она может убедить — но может и обольщать, и это второе свойство связано именно с ее музыкальной стороной. Характерному топосу средневековых музыкальных трактатов — перечислению удивительных воздействий музыки на душу (она «вызывает различные состояния чувств» — «воспламеняет сражающихся», «облегчает душу труждающихся», «успокаивает возбужденные души» и т. д.: это общее место с вариациями повторяется во многих текстах,

часто со ссылкой на «*Этимологию*» Исидора Севильского, где, вероятно, появляется впервые — Lib. 3, Cap. 17. Vol. 82. Col. 163), соответствуют аналогичные перечисления сходных чудесных воздействий риторики: она «движением языка умеет доставлять смятенным — мир, а мирным — смятение, веселых заставляет плакать, печальных — веселиться (laetos in lacrymas, tristes in laeta siebat)», — говорит о риторике БАЛЬДИРИК БУРГЕЙЛЬСКИЙ (конец XI — начало XII в.; цит. по: *Curtius:1973. S. 81*).

Идея об особой силе речи, обусловленной гармоническим расположением слов, переходит и в поэтологические трактаты XV-XVII веков. У Колуччо САЛУТАТИ поэзия не просто содержит в себе некую сладость (dulcedo — о значении понятия сладости как эстетической категории в Средние века см.: *Carruthers:2006*), но и не может ее не содержать — в этой сладости есть нечто принудительное: «Что же скажу о стихах, которые, будучи произносимы, не могут не обладать некой сладостностью? Но это и не удивительно: разве возможно, чтобы при произношении этих связанных между собой стоп (numeros) вырывалось что-то такое, в чем не было бы некой особой мелодии (modulatione) голоса и звука? (Quid autem de versibus dicam, quos sine quadam dulcedine non possis efferre? Nec mirum: nam qui fieri potest quod aliquid inter tales ligatum numerus in pronuntiationem erumpat sine singulari modulatione vocis et soni?)» («*О подвигах Геракла*», ок. 1383. Lib. 1, cap. 9. S. 40).

Бернард Вайнберг в своей истории литературной критики в эпоху итальянского Ренессанса приводит немало рассуждений (относимых им к «общим местам» восхваления поэзии) о «гармонической сладостности» поэзии, обладающей особой «силой воздействия» на душу. Так, АНДРЕА МЕНЕКИНИ («Похвала поэзии...» — «Delle lodi della poesia...», 1572), обращаясь к поэзии, пишет следующее: «Могу ли я умолчать о наслаждении, доставляемом тобой? Ведь нет гармонии, которая сладостнее бы воздействовала на наши души. Ибо какая упорядоченная речь, какой красноречивый язык может превзойти в сладостности и приятности нежный звук и чистое согласие гармонических стихов в их счастливым излиянии?». Гармоничное поэтическое «подражание» «возбуждает движения души и овладевает умом (s'insignorisce delle menti), пугая нас примерами ужасного и доставляя удовольствие образами тех вещей, которые мы желаем со всей теплотой чувства» (Цит. по: *Weinberg:1963. Vol. 1. P. 191-192, 298*).

БЕРНАРДИНО ПАРТЕНИО («*О поэтическом подражании*», 1560), как и многие другие ренессансные авторы, выводит поэзию из гармонии небесных сфер; мотив сладости сочетается у него, как и у других поэтологов, с мотивом порядка; гармония — высшая упорядоченность и в то же время высшая степень сладости: «Если мы хотим убедиться в том, что Бог, мудрейший из мудрейших, любит поэзию, мы можем понять это как из гармонии святых небесных хоров, которые своей несказанной сладостью делают сладостными небеса и божественный разум, так и из гармонии, возникающей из упорядоченнейшего (ordinatissimo) движения небесных сфер...» (Цит. по: *Weinberg:1963. Vol. 1. P. 280*).

Моральная сила гармонии в ренессансных трактатах порой предстает достаточно двусмысленной. Так, БЕРНАРДО ТАССО, с одной стороны, пишет не без одобрения, что Платон изгонял из своего государства именно тех поэтов, «которые посредством гармонии и сладости своих стихов возбуждали и воспламеняли нежные души молодых людей к развратным и сладострастным действиям...». С другой стороны, та же гармония у Б. Тассо может оказывать и позитивное моральное воздействие, поскольку цель поэзии — «гармонией стиха украшать челове-

ческие души добрыми и изящными нравами и различными добродетелями (con l'armonia del uerso gli humani animi di buoni, e gentili costumi, e di uarie uirtù adornare)» («*Рассуждение о поэзии*» — «*Ragionamento della poesia*», 1562. Цит. по: *Weinberg:1963. Vol. 1. P. 282*).

Сладость гармонического расположения достигается не в последнюю очередь благодаря риторическим фигурам. ДЖОРДЖ ПАТНЕМ именно в разделе о фигурах излагает концепцию гармоничной/мелодичной речи. Помимо своих «обычных достоинств», к которым Патнем относит, например, глубокомысленность (sententiousnes), фигуры «содержат еще некую нежную и мелодичную манеру речи (a certain sweet and melodious manner of speech)», почему их следует называть еще и «слуховыми»: ведь «нашу речь делают мелодичной или гармоничной не только музыкальные мелодии, но и выбор гладких слов (our speech is made melodious or harmonically, not onely by strayed tunes, as those of Musick, but also by choise of smoothe words)». Итак, риторические фигуры воздействуют не только своей смысловой стороной (тем, что Патнем называет глубокомысленностью), но и своей особой музыкой. Искусное расположение слов позволяет «вызывать немалые изменения в человеке (no little alteration in man)» и даже «завоевывать (vanquish) его душу», совершая тем самым «самую великую и славную победу» («*Искусство английской поэзии*», 1589. Book 3, ch. 19. P. 206-207). Словесная гармония здесь, как и у Псевдо-Лонгина, оказывается способом некоего насильственного воздействия на душу слушателя или читателя, а сам оратор/поэт, по справедливому замечанию Дж. А. Уинна, превращается у Патнема «в своего рода оболыстителя» (*Winn:1981. P. 162-163*).

Второй момент, определяющий идею словесной гармонии, — понимание ее как числовой пропорции. Эта идея выдает несомненное влияние музыки — «науки о числе». Характерный пример обсуждения словесной гармонии sub specie numerorum — упомянутый трактат Колуччо САЛУТАТИ. Ренессансная поэтика переносит на слово пифагорейские по своим истокам представления о «музыке сфер» и «небесной гармонии»; правда, эта процедура нередко сопровождается (например, у Дж. Патнема и Т. Кэмпбелла) явной или неявной ссылкой на «Книгу Премудрости Соломона», в которой нашлось вполне пифагорейское по своему духу речение: «Ты все расположил мерою, числом и весом» (11:21). Это речение становится общим местом в разного рода поэтологических трактатах и экскурсах. Так, ЭНДРЮ МАРВЕЛЛ предваряет второе издание «Потерянного рая» Мильтона следующими стихами:

«Thy verse created like thy theme sublime,
In number, weight, and measure, needs no rhyme

(Твой стих, как и твоя возвышенная тема, созданный в соответствии с числом, весом и мерой, не нуждается в рифме)» (Цит. по: *Orrell:1978. P. 173*).

Применение к поэзии принципов числовой гармонии мотивировано ее причастностью к музыке сфер: «Так как мы показали, что в инструменте поэзии заключена небесная гармония, — пишет Колуччо САЛУТАТИ, — то необходимо применить к нему арифметические пропорции, из которых, по мнению большинства, и состоит музыкальная мелодия (Ut igitur ostendamus celestem armoniam instrumento poetico contineri, oportet per transitum proportiones arithmeticas assignare, de quibus a maioribus traditum est melos musicum provenire)» («*О подвигах Геракла*», ок. 1383. Lib. 1, cap. 5. S. 23)».

СКАЛИГЕР в своей «*Поэтике*» (1561) определяет гармонию как «соответствующее соотношение, пропорцию звуков (sonorum correspondens proportio)», не вдаваясь в арифметические уточнения характера этой «пропорции» (Изд.

1561. P. 4). Пропорция (proportion; → также экскурс о ней) становится одним из центральных понятий и в поэтике Джорджа ПАТНЕМА. Понимаемая в широком смысле как удачное соотношение рядом стоящих «вещей» (в том числе и соотношении запахов, цветов и т. п.), пропорция одновременно и космична, и музыкальна. С одной стороны, «все вещи держатся пропорцией» и «без нее ничто не может быть хорошим и красивым»: в этом смысле «пропорция» у Патнема космична и даже онтологична. С другой стороны, из трех видов пропорции — арифметической, геометрической и музыкальной — поэзия, как «искусство говорить и писать гармонично», избирает для себя именно музыкальную пропорцию. Патнем выделяет несколько типов музыкально-поэтической пропорции; любопытно для нашей темы рассуждение о «пропорции по расположению (proportion by situation)». Стихи в стихотворении нужно располагать так, чтобы «наилучшим образом обеспечить слуху наслаждение»; поэт «своими размерами и созвучиями, образующими различные пропорции, имитирует гармонические мелодии вокальной и инструментальной музыки (Our maker by his measures and concordances of sundry proportions doth counterfeit the harmonically tunes of the vocal and instrumentally Musickes)». Далее музыкальная аналогия углубляется: расположение элементов в поэтическом тексте (например, тех или иных стоп или созвучий — ближе или дальше по отношению друг другу) дает тот же эффект, что и расположение тонов (ступеней) в музыкальных ладах (дорийском, фригийском, лидийском и т. д.) и «порождает разнообразную и странную гармонию (breedeth a variable and strange harmonie)» (*Искусство английской поэзии*, 1589. Book 2, ch. 1, 10. P. 78, 97-98).

Пифагорейское в своих истоках учение о пропорциях (соблюдение которых, собственно, и порождает гармонию) в эпоху Ренессанса служило универсальным художественным принципом, объединявшим по меньшей мере три искусства: музыку, архитектуру и поэзию. Рудольф Уиттковер обнаруживает пифагорейские пропорции октавы (1:2), квинты (2:3) и кварты (3:4) в творениях крупнейших архитекторов Ренессанса, прежде всего у Палладио (*Wittkower: 1965. P. 101-142*). В ряде построек Иниго Джонса Уиттковер выявляет в качестве главенствующей пропорцию октавы — 1:2 (банкетный зал в Уайтхолле, Здание Королевы в Гринвиче и др.). Установка архитекторов на музыкальные пропорции была совершенно сознательной, о чем свидетельствует маргиналия Иниго Джонса на принадлежавшем ему экземпляре трактата Леона Баттисты Альберти: «Те же числа, что услаждают слух, услаждают и зрение (The same numbers that please the ear please the eye)» (Цит. по: *The King's Arcadia: Inigo Jones and the Stuart Court / Eds. J. Harris, S. Orgel, R. Strong. L., 1973. P. 62*).

Убежденность в том, что следование музыкальным пифагорейским пропорциям обеспечивает гармонию произведения, проявляется и в литературе. В маске «Гименей» («Hymenaei») (1606) БЕНА ДЖОНСОНА (сотрудничавшего в работе над масками с Иниго Джонсом, выступавшим в качестве королевского сценографа) тематизирована победа гармонии над враждующими началами бытия; правда, гармония именуется здесь словом «единство» (union). «Единство» «соединяет враждующие начала вещей, торжествует над различиями природ, полов, складов ума и претворяет всякий диссонанс в истинную музыку (...binds / The fighting seeds of things, / Winnes natures, sexes, minds, / And euerie discord in true musique brings)» (II:99-102. Цит. по: *Orrell: 1978. P. 172*). Сторону «Единства» в аллегорической маске Джонсона представляют Разум (Reason), Юнона, Гименей; им противостоят алле-

горические фигуры Гуморов (Humors — темпераменты, поняты в соответствии с гуморальной теорией четырех жидкостей, определяющих «нрав» человека) и Аффектов, олицетворенные танцовщиками; победа «единства» над диссонансом чувств и настроений символизируется тем, что танцовщики в конце концов образуют круг («совершенную фигуру»), в центре которого помещен Разум.

В высшей степени характерно, что эта идея победы музыки (единства/гармонии) над диссонансом / раздором воплощается и на структурном уровне, в форме маски: можно сказать, что свои поэтологические воззрения Джонсон выразил здесь (а вернее, зашифровал) в самой структуре произведения. Джон Оррелл убедительно доказал, что объемы номеров маски (измеренные в числе строк) соотносятся между собой в точном соответствии пифагорейским пропорциям. «Произведение начинается с пропорции октавы [во вступительной песне — 13 строк, в следующей за ней речи Гименей — 26 строк, пропорция 1:2 — А. М.], которая повторяется в диалоге между Гименеем и Разумом [10 и 20 строк соответственно — А. М.], далее в тексте таким же образом «звучат» интервалы квинты и кварты. Совершенные пропорции образуются не только между отдельными номерами, но и между группами номеров: возникает как бы гармония второго, более высокого уровня. Так оказывается, что «Гименей» выстроен наподобие палладианского здания, в соответствии с пропорциями музыкальных консонансов» (*Orrell: 1978. P. 177, 174*).

Представление о поэзии как гармоническом соединении слов сохраняется и в поэтике классицизма, хотя в ней окончательно исчезают попытки дать точное числовое определение этой гармонии. Из области точных, «арифметических» суждений гармония переносится в область суждений вкуса. Именно в таком духе рассуждает о «выборе гармонических слов» НИКОЛА БУАЛО: «Существует счастливый выбор гармоничных слов (Il est un heureux choix de mots harmonieux). Бегите ненавистного стечения дурных звуков. Наисодержательнейший стих, наиболее родная мысль не могут нравиться душе, когда слух оскорблен» (*Поэтическое искусство*. Chant I).

Поэтики XVIII в. продолжают причислять гармонию к элементам поэзии, по-прежнему связывая ее с понятиями порядка и пропорции, но уже не интересуясь проблемой ее конкретного числового обоснования. В этом смысле характерно учение о поэтической гармонии, изложенное в трактате ШАРЛЯ БАТТЁ *«Изыскание искусства, сведенные к одному принципу»* (1746). «Поэзия стиля (la poesie du style)» (противопоставляемая «поэзии вещей»), по Баттё, заключает в себе четыре «части»: «мысли, слова, обороты, гармонию (l'harmonie)» (P. 166). Общеэстетически Баттё определяет гармонию как «приличествующее соотношение, род согласия двух или более вещей. Она возникает из порядка и производит почти все наслаждения духа (L'Harmonie, en general, est un rapport de convenance, une espèce de concert de deux ou de plusieurs choses. Elle naît de l'ordre, et produit presque tous les plaisirs de l'esprit)» (P. 169). Применительно к поэзии Баттё выделяет три вида гармонии. Первая — «гармония стиля, который должен согласовываться с изображаемым предметом; она устанавливает правильную пропорцию между стилем и предметом (celle du style, qui doit s'accorder avec le sujet qu'on traite, qui met une juste proportion entre l'un et l'autre)» (P. 169). Далее следует рассуждение о правильном «тоне» трагедии, комедии, пасторали и т. д., из чего становится ясно, что Баттё имеет здесь в виду принцип соответствия стиля избранному жанру (по сути, одно из возможных пониманий декорума): «Искусства образуют род государства, где каждый должен занимать место, соответствующее

его положению (Les arts forment une espèce de république, où chacun doit figurer selon son état)» (P. 169). «Второй вид гармонии состоит в соответствии звуков и слов с предметом мысли (La seconde sorte d'Harmonie consiste dans le rapport des sons et des mots avec l'objet de la pensée)» (P. 171): здесь под гармонией имеется в виду соответствие предмета избранному стилю (опять же, речь фактически идет о декоруме).

Наиболее интересен третий вид. «Третий вид гармонии в поэзии может быть назван искусственным, в противовес двум другим, которые от природы присущи речи и принадлежат в равной степени поэзии и прозе. Этот же третий состоит в определенном искусстве, которое, помимо выбора соответствующих по смыслу выражений и звуков, согласует их таким образом, что все слоги стиха, взятые вместе, производят своим звуком, числом и количеством некий особый вид выражения, который добавляет нечто новое к естественному значению слов (La troisième espèce d'Harmonie dans la Poésie peut être appelée artificielle, par opposition aux deux autres qui sont naturelles au discours et qui appartiennent également à la Poésie et à la Prose. Celle-ci consiste dans un certain Art, qui, outre le choix des expressions et des tons par rapport à leur sens, les assortit entr'eux de manière, que toutes les syllabes d'un vers, prises ensemble, produisent par leur son, leur nombre, leur quantité, une autre sorte d'expression, qui ajoute encore à la signification naturelle des mots)» (P. 172-173).

Речь, как видно, идет просто о версификации; однако Баттё нужно и этот элемент словесного произведения подвести под свой «единый принцип» — принцип подражания. Для этого ему, как ни странно, приходится прибегнуть к музыкальной аналогии:

«Всякая вещь в мире имеет свою манеру движения, походку. Некоторые движения серьезны и торжественны, некоторые — живы и быстры; есть и такие, что просты и нежны. Так и поэзия обладает своими различными манерами движения, чтобы подражать этим движениям [т. е. реальным движениям, «походкам» вещей — А. М.] и рисовать слуху посредством некой мелодии то, что духу она рисует посредством слов. Это — некий род музыкального пения, который несет в себе характер не только предмета в целом, но и каждой вещи в отдельности. Эта гармония принадлежит лишь поэзии... (Chaque chose a sa marche dans l'Univers. Il y a des mouvements qui sont graves et majestueux: il y en a qui sont vifs et rapides: il y en a qui sont simples et doux. De même, la Poésie a des marches de différentes espèces, pour imiter ces mouvements, et peindre à l'oreille par une sorte de mélodie, ce qu'elle peint à l'esprit par les mots. C'est une espèce de chant musical, qui porte le caractère non seulement du sujet en général, mais de chaque objet en particulier. Cette Harmonie n'appartient qu'à la Poésie seule...)» (P. 173).

Версификация рассматривается Баттё как подражание характеру движения вещей, их «походке». Это сопоставление стиха как движения и движения вещей имеет опосредованный характер — оно совершается через идеи гармонии/мелодии, которые имитируют «движения» вещей. Чтобы уподобиться «движению вещи», стих сначала должен уподобиться музыке. Как видим, Баттё трактует гармонию вполне аристотелиански, как одно из средств подражания; однако если Аристотель не объясняет, как, собственно, можно «подражать посредством гармонии», то Баттё пыгается этот пункт прояснить: гармония/мелодия — подражание некоему «движению», присущему вещи и выражающему ее характер.

А. Е. Махов.

ГЕНИЙ

1. Формирование идеи

Латинское слово *genius*, лишь в Новое время ставшее обозначением высших творческих способностей (и/или человека — носителя таких способностей), тем не менее уже в эпоху античности обладало смыслами, выражающими представление о (ре)продуктивных способностях (что обусловлено уже самой этимологией слова: от *gigno* — «рождаю», «произвожу»). Первоначально в римской мифологии *genius* — покровитель семьи, обеспечивающий воспроизведение рода, олицетворение мужской силы. Уже в римской литературе «*genius*» под влиянием греческой культуры в значительной мере отождествляется с демоном как личным божеством, сопровождающим человека сквозь всю его жизнь и определяющим его судьбу: «Гений, спутник, управляющий звездой, под которой родился человек, бог человеческой природы» (Гораций. «Послания». II:2:187-188). В аллегорической литературе Средних веков *genius* — «священник», «жрец» при «божестве» Природы (у АЛАНА Лилльского в «Плаче Природы», 2-я пол. XII в.) или при Венере («Согласие двух языков» Ж. Лемера де Бельжа, 1512); в «Романе о розе» Жана де Мёна (ок. 1260) *genius* зачитывает указ «богини» Природы, критикующий действительность и призывающий к сексуальной активности. Литература Нового времени усваивает античный мотив гения как сопутствующего человеку божества, разнообразно его варьируя (гений как источник титанической мощи и богоподобия — «Песня странника в бурю» И. В. Гёте, 1771-72; заблудившийся на земле и принявший человеческий облик гений избавляется от материальной оболочки силой искусства — «Чудесная восточная сказка об обнаженном святом» В. Вакенродера, 1798).

Идея гения как высшей способности к художественному творчеству формируется в XVII-XVIII вв., вместе с развитием представления о творце как свободной личности, противопоставившей свое вдохновение, основанное на полете воображения, рациональным правилам искусства (см. *Bauerhorst:1930, Schmidt:1985*). Оппозиция гения и правил появляется во Франции в литературном «споре древних и новых»: Шарль Перро, отстаивающий точку зрения «новых», отмечает, что для писателя необходимы «знание правил своего искусства и сила своего гения», при этом «менее ученое произведение, в котором, однако, больше гения, часто превосходит произведение того, кто лучше знает правила своего искусства, но чей гений обладает меньшей силой» («Параллель между древними и новыми в отношении искусств и наук», 1692).

В трактовке понятия гения как творческого дара очень быстро происходит метонимический перенос, благодаря которому под гением начинают понимать не только свойство (творец «обладает» гением), но и самого носителя свойства (сам творец — гений); возникает представление о гении как особом типе творческой личности, впервые подробно изложенное в редакционной статье Джона Аддисона в журнале «Зритель» (1711. № 160): гений творит «без всякой помощи искусства или учености», он всем обязан лишь природе, ибо он — «великий естественный гений»; ему также присуще «нечто величественно-необузданное и сумасбродное (something nobly wild and extravagant)». Вслед за статьей Аддисона в Англии появляются многочисленные трактаты о гении, написанные в духе предромантизма: «О гении» («Of Genius») Генри Фелтона (1719); «Трактат о гении» («A Dissertation upon Genius») Уильяма Шарпа (1755); «Опыт об оригинальном гении» (An Essay on Original Genius) Уильяма Даффа (1767); «Опыт о

гении» («En Essay on Genius») Александра Джерарда (1774); «О литературном гении» («On Literary Genius») Айзека Д'Израэли (1796). Основными свойствами гения провозглашаются способность к плодотворному ассоциированию идей» (Джерард) и особенно «изобретательное и гибкое воображение» (Дафф), позволяющее создавать «красоты, которые никогда не были предписаны правилами, и достоинства, не имеющие примеров» («Мысли об оригинальном творчестве» ЭДВАРДА ЮНГА, 1759).

В английской эстетике и литературной критике XVIII в. гений противостоит не только системе правил, но и всей миметической концепции искусства, поскольку не подражает природе, но творит нечто принципиально новое: «В волшебной стране фантазии гений может скитаться полным дикарем; здесь — его творческая сила, здесь он может управлять как хочет собственным царством химер» (ЭДВАРД ЮНГ. Там же). Творения гения, по Юнгу, возникают не «силой искусства», но так же естественно, как природный организм: в поэтическом произведении есть «нечто от природы растения», оно «само распускается из животворного корня гения» (представление о гении и его творении как «естественных организмах» позднее было развито Гердером). Вместе с тем в ряде эстетических трудов XVIII в. заметно стремление приспособить идею гения к традиционной риторико-рационалистической системе понятий, связав его с категориями «вкуса», «воспитания», «остроумия»: АЛЕКСАНДР ДЖЕРАРД заявляет о «необходимости вкуса для гениев во всех искусствах» (в вышеупомянутом соч.); ГОТХОЛЬД ЭФРАИМ ЛЕССИНГ в 1759 утверждает, что «мы приобретаем гениальность посредством воспитания (das Genie müssen wir durch die Erziehung bekommen)» (Lessing G. E. Werke. München, 1972. Bd 3. S. 416); ШАРЛЬ БАТТЁ часто употребляет слово «génie» в значении «остроумие» (т. е. в смысле латинского ingenium), понимая под ним отдельный удачный прием («Изыянные искусства, сведенные к единому принципу», 1746).

Несмотря на этимологическую близость латинских слов *genius* и *ingenium* (остроумие), эти понятия постепенно разводятся, поскольку предромантизм видел в остроумии сухую логическую игру, недостойную гения. Четкое разделение гениальности и остроумия проводит Фридрих Клопшток: «Высшая поэзия есть творение гения, она должна лишь изредка, для украшения, использовать отдельные приемы остроумия. Существуют шедевры остроумия, в которых не участвовало сердце; но гений без сердца — лишь наполовину гений. Последнее и высшее действие гениального творения состоит в том, чтобы привести в движение всю душу целиком (Die höhere Poesie ist ein Werk des Genie; und sie soll nur selten einige Züge des Witzes, zum Ausmalen, anwenden. Es giebt Werke des Witzes, die Meisterstücke sind, ohne daß das Herz etwas dazu beygetragen hatte. Allein, das Genie ohne Herz, ware nur häßbes Genie. Die letzten und höchsten Wirkungen der Werke des Genie sind, daß sie die ganze Seele bewegen)» («О святой поэзии», 1755). Установленная в эпоху чувствительности связь между идеей гения и понятиями «души» и «сердца» как средоточиями личностной цельности в дальнейшем привела к мысли о моральной стороне гения, его «несовместимости со злодейством»: «Что такое гений без доброго сердца?» — вопрошает в России граф Дмитрий Иванович Хвостов («Записки о словесности», 1829. // Литературный архив. М.; Л., 1938. Т. 1. С. 272).

Новый этап в осмыслении понятия гения был ознаменован движением «Бури и натиска» (известным также под названием «эпохи гениев»), которое видело в гении не

только творческую, но и демонически сильную личность (подобную Прометею или Фаусту), способную преодолевать границы повседневности. Связь между идеями гения и воображения, установленная в английской эстетике, находит развитие у теоретика движения ЯКОБА МИХАЭЛЯ РЕЙНХОЛЬДА ЛЕНЦА: образы, порождаемые гением, обладают всей ясностью и конкретностью реальных впечатлений; «прежде чем он начнет писать, образ уже сидит в его душе, со всеми своими отношениями, светом, тенью, колоритом» («Замечания о театре», 1771-74). Представление о гении как носителе необоримой силы, подчиняющей себе читателя, разрабатывает Генрих Вильгельм фон Герстенберг (→ раздел «Буре и натиске» в очерке Немецкая поэтика). Философ ИОГАНН ГЕОРГ ГАМАН, оказавший значительное влияние на «Бури и натиску» и на позднейший немецкий романтизм, придал учению о гении ярко выраженное антирационалистическое, мистическое звучание: гений — дар Божественного милосердия, это особая форма «безумия» и «глупости», угодных Богу; творениям гения присуща беспорядок, темнота и даже особая «чернота», напоминающая о том, что гений сродни испепеляющему огню: «Не ищите белокурых среди спутниц Аполлона... Всякая из них может сказать: Не смотрите, что я так черна, ибо это гений опалил меня (das Genie hat mich so verbrannt)» (Hamann J. G. Sämtliche Werke. Wien, 1950. Bd 2. S. 107).

Во второй половине XVIII в. появляются попытки определить гений как определенный психологический склад: гению приписывается ряд устойчивых черт характера, среди которых доминирует склонность к меланхолии. Впрочем, уже барокко связало творческое начало с меланхолическим темпераментом, «темной желчью» («Меланхолики обладают более сильным воображением... и меланхолия из всех состояний души — самая плодотворная для создания всяческих произведений искусства» — ГЕОРГ ФИЛИПП ХАРСДЁРФЕР. «Немецкий секретарь» — «Der teutsche Secretarius», 1656. Т. 1); теоретики XVIII и отчасти XIX вв. развивают этот мотив: меланхолия — неразлучная спутница гения, и более того — его мать (ИОГАНН КАСПАР ЛАФАТЕР, заметка «Гений» в «Физиогномических фрагментах» — «Physiognomische Fragmente», 1775-78).

Комплекс идей о гении, выработанных в ходе XVIII в., был обобщен в эстетике ИММАНУИЛА КАНТА, впервые включившего категорию гения в универсальную философскую систему. По Канту, «гений — это врожденная способность души, посредством которой природа дает искусству правила»; он отделен от вкуса (поскольку вкус — лишь способность суждения, а не продуктивная способность); его главное свойство — оригинальность; образующие его душевные способности — воображение и рассудок в их «счастливом сочетании», позволяющем «схватывать быстро исчезающую игру воображения и придавать ей единство в понятии» («Критика способности суждения», 1790. § 46, 48, 49). ИОГАНН ГОТФРИД ГЕРДЕР вносит в комплекс идей о гении новый мотив органической целостности: «Гением стал лишь тот, кто... создал живое целое (Genius war nur der, der ein lebendes Ganze ... hervorgebracht)» («О критике, вкусе и гении» — «Von Kunstricherei, Geschmack und Genie», 1800); душа гения — отображение мировой души в ее полноте и цельности: так, для «великого духа» Шекспира «весь мир — только тело, все явления природы — члены этого тела, все возможные характеры и мировоззрения — лишь черты этого духа, а все целое может именоваться так же, как гигантский бог Спинозы: Пан! Универсум!» («О Шекспире», 1773).

А. Е. Махов.

2. Понятие гения в английской поэтике XVIII в.

Понятие гения имеет принципиальное значение в поэтике английского просветительского классицизма, где соответствует стремлению преодолеть догматическую нормативность классицистических правил. Теорию гениальности разрабатывали известные английские авторы Дж. Драйден, А. Поуп, Дж. Аддисон, Х. Блэр, Г. Филдинг.

Представления о гении формировались в Англии под влиянием позднеантичного трактата «*О возвышенном*», широко известного в переводе Никола Буало (1674). Автор трактата (условно называемый Псевдо-Лонгин) выдвигает два неперемных условия для создания подлинно великих произведений: природная одаренность писателя, проявляющаяся в величии мысли и силе чувств, и отточность профессиональных навыков, приобретенных практикой и учением у античных классиков: «...от величия древних писателей какие-то дуновения проникают в души их подражателей, будто возносятся из священных дельфийских расщелин. Люди, даже не очень одаренные природой, вдыхая их, общаются к величественному». «Подражание — не кража. Его можно сравнить со слепком, сделанным с прекрасного творения человеческих рук или разума» (С. 29-30).

Филип Сидни в «*Защите поэзии*» (1579-1580) сформулировал совет, характерный и для классицистических трактатов: гений надо совершенствовать, и верный путь к этому — «искусство, подражание, упражнение». Здесь ярко высветилась перспектива смыкания ренессансной и классицистической тенденций. Принимая теорию подражания, Сидни резко выступил против простого копирования действительности в искусстве. Он считал, что поэт «воспаряет на крыльях собственного замысла и по существу создает вторую природу».

Неоднократно поднимает проблему творческого гения АЛЕКСАНДР ПОУП в поэтическом трактате «*Опыт о критике*» (1711): «Дарованных нам гением услад / Ужели слаще критиканства яд? / Но песни бесталанного певца / Не могут волновать ничьи сердца, / Их приглашенный и холодный тон / Наводит скуку и ввергает в сон» (С. 46), и др.

В трактате Поупа запечатлены существенные родовые черты поэтики классицизма: постановка проблемы взаимоотношения искусства и действительности и ее решение, базирующееся на авторитете античности; обоснование правил, «обуздывающих гениев»; концепция художника как овладевшей знаниями и мастерством личности: «Поэты, дикой вольности сыны, / Неистово в свободу влюблены; / Отныне волю их связал закон, / И убедились все, что нужен он; / Властителю природы должно знать, / Как гений свой разумного обуздать» (С. 55).

Поуп созвучен с Сидни в том, что гениальный поэт создает «вторую природу»: «Так, если мысль у мастера ясна / И кисть его искусна и точна — / Прекрасный новый мир творят мазки, / И ждет природа лишь его руки...» (С. 51).

Джон ДРАЙДЕН в понимании сущности гения следовал за Псевдо-Лонгином: «Лонгин ... безоговорочно предпочитал возвышенного гения, допускающего порой погрешности, тем посредственностям, которые практически не делают ошибок, но редко или никогда не поднимаются до создания шедевра» («*Авторская апология героической поэзии и поэтической вольности*». Р. 179-180). В *Предисловии к «Троице и Крессиде»* (1679) он продолжил свою мысль: «Возлагать страсти и оперировать ими художественно — величайший дар, которым может быть наделен поэт; умение писать проникновенно, говорит Лонгин, не может исходить ни от кого, кроме как от высокого гения. Поэт должен быть рожден с этим качеством...» (Р. 212). Рассуждая о творчест-

ве Шекспира, Драйден писал Джону Деннису (март 1694): «Истинный гений обладает большими достоинствами, чем любые другие качества, собранные воедино» (The letters of J. Dryden. Ed. by Ch. E. Ward. N. Y., 1965. P. 71). Сам Дж. Деннис попытался дать общее определение поэтического гения: «Гений в Поэзии — это правдивое выражение обыденных или возвышенных страстей, возбуждаемых идеями, которыми они естественно порождены...» («Прогресс и реформа современной поэзии» — «The advancement and reformation of modern poetry», 1701. // The critical works of John Dennis. Ed. by E. P. Hooker. Vol. 1. Baltimore, 1939. P. 222).

Серьезное внимание категории гения уделил Джозеф Аддисон. В журнале «Зритель», где в 1712-1713 гг. с ним сотрудничал А. Поуп, он писал о двух видах гениев: «природных гениях, которые не подвергались воздействию ограничений, налагаемых правилами искусства, и сохранили всю свою непосредственность и полноту», и тех, «кто сформировал себя в соответствии с правилами и подчинил величие своих природных талантов рамкам ограничений, налагаемых искусством». Аддисон отдает предпочтение гениям первого вида, «кто одной только силой своих природных особенностей, без какой-либо помощи со стороны искусства или науки, создал творения, вызвавшие восторг у людей своего поколения и изумление потомков». «Замечательным примером великого гения первого вида был наш соотечественник Шекспир».

К гениям второго вида Аддисон относит: среди греков — Платона и Аристотеля, среди римлян — Вергилия и Цицерона, среди англичан — Мильтона и сэра Френсиса Бэкона. Гений первых «подобен богатой почве в благоприятном климате, которая производит целое море благодарных растений, произрастающих в тысяче прекрасных сочетаний и образующих пейзажи без всякого определенного порядка и регулярности. У вторых он — та же богатая почва в том же самом благоприятном климате, в которой разбиты партеры и проложены дорожки и которой форму и красоту придает искусство садовника».

Огромная опасность для гениев этого последнего вида заключается в том, что им не следует слишком занимать свои собственные способности и увлекаться подражанием, целиком формируя себя на каких-то образцах и не давая своим природным талантам полностью развернуться. Подражание самым лучшим авторам не идет ни в какое сравнение с хорошим оригиналом; и, я полагаю, мы можем заметить, что выдающимися, известными во всем мире писателями очень и очень редко становятся те, у кого в образе мышления или способе самовыражения нет чего-то такого, что присуще только им и является полностью их собственным» (*Статьи из журнала «Спектейтор»*. № 160. С. 141-144)

Шотландский философ Хью Блэр, разработавший собственное учение о вкусе и гении, связывал сущность последнего с особой способностью к описанию (by his talent for description): «Поэта оригинального всегда отличает талант описания. Второразрядный писатель не улавливает новизны или неповторимости объекта, который он собирается описать. Его идеи относительно данного объекта расплывчаты и неопределенны; его эмоции вялы; и соответственно представляемый нам объект неотчетлив, как бы покрыт дымкой. Но истинный Поэт заставляет нас выделять объект как если бы он находится непосредственно перед нашими глазами: он схватывает отличительные признаки объекта, придает ему жизненные черты реальности. Он освещает его таким светом, что живописец приобретает способность скопировать его. Этот счастливый талант обусловлен в значительной мере живым воображением, которое

возникает прежде всего от яркого впечатления, возбуждаемого объектом; а затем с помощью безошибочно точного отбора художественных средств, необходимых для описания объекта, Поэт передает вызванные им впечатления во всей полноте выразительности другим» (Изд. 1763. P. 44-45).

Свое определение гения дал и английский писатель Уильям Годвин: «Гений — это мудрость; обладание огромным запасом идей, сопряженное со способностью вызвать или отклонить их в нужный момент» («Об источниках гения» — «Of the sources of genius», 1797). Другой известный английский писатель, Генри Филдинг, в «Истории Тома Джонса, найденыша» говоря о своем побуждении писать романы, «один из полезнейших и занимательнейших литературных жанров», призывает руководить его пером Гения, без которого «никакое прилежание, говорит Гораций, не принесет нам пользы. Под гением я разумею ту силу или, вернее, те силы души, которые способны проникать во все предметы, доступные нашему познанию, и схватывать их существенные особенности. Силы эти не что иное, как употребительность и суждение: обе вместе они называются собирательным именем гений, потому что это дары природы, которое мы приносим с собой на свет». Филдинг придает при этом большое значение образованию, которое должно «преподать правила, как ими [этими силами] пользоваться, и, наконец, должно доставить по крайней мере часть материала» (М., 1982. Т. 1. С. 457-458). Во второй части «Истории Тома Джонса, найденыша», Филдинг определяет Гений как «дар небес, без чьей помощи тщетна борьба наша со стихийным течением вещей». «Неразлучными спутниками истинного гения» Филдинг считает Человеколюбие, Уверенность, без чьей помощи гению не создать ничего чистого, ничего верного» и Опытность, могущую «ознакомить с нравами, которые навсегда останутся недоступными педанту-затворнику, как ни будь он умен и учен» (Т. 2. С. 165-166).

Е. А. Цурганова.

CONCORDIA DISCORS

Формула *concordia (symphonia) discors* или *discordia concors* (лат. согласие несогласного, несогласное согласие), со времен Средневековья использовавшаяся как выражение определенного поэтологического идеала, восходит к древнеримской поэзии, где употребляется в различных значениях: у Овидия она обозначает единство противоположных начал жизни (борьба огня и влаги — то «согласие несогласного», *discors concordia*, из которого рождается жизнь, — «Метаморфозы». I:430-433), у Горация характеризует повседневное бытие как сосуществование различного («Послания». I:12:19), у Лукана воссоздает ситуацию неустойчивого мира накануне войны («Фарсалия». I:98). Вероятно, не будет преувеличением сказать, что в целом для античного человека эта формула — как аллюзия на учение Эмпедокла о «любви и вражде стихий» — предполагала нечто неустойчивое, таящее опасность и в этом смысле негативное. Неудивительно, что в единственном случае поэтологического употребления формулы в эпоху античности — у Горация в «Искусстве поэзии» (374: *symphonia discors*) — она имеет отчетливую негативную коннотацию: она обозначает нестройную музыку, с которой сравниваются посредственные стихи малоодаренного поэта.

В эпоху Средневековья ситуация резко меняется: формула (в различных словесных обликах, иногда сильно отступающих от античных прототипов) получает распростра-

нение в музыковедческих и поэтологических текстах; при этом сопряженная с ней эстетическая оценка становится позитивной. Появившиеся с IX в. трактаты о полифонической музыке (принципиально новом феномене, неизвестном античности) один за другим повторяют формулу как определение нового вида музыки — «диафонии» (буквально «разноголосия»: термин «полифония» входит в употребление позднее): полифоническая музыка — это «разногласно-согласная гармония (*concentus concorditer dissonus*)» («*Musica enchiriadis*», IX в. // *Patrologia Latina*. 132. Cap. XIII. Col. 973), «нежно-разногласная гармония (*concentus suaviter dissonus*)» («Об органуме» — «*De organo*», IX в.; возможно, написан Хукбальдом); в ней «разъединенные голоса и согласно диссонируют, и, будучи разногласными, консонируют» (*voces et concorditer dissonant, et dissonantes concordant*)» (Гвидо д'Арецио. «*Micrologus*», 1025-26. Cap. XVIII), «звучит согласное несогласие (*sonet concors discordia*)» (кондукт XII в. «*Trine vocis tripudio*»). Цит. по: *Traub*: 1991. S. 256), и др.

В то же время формула *concordia discors* используется и в поэтических описаниях музыки, например, у АЛАНА ЛИЛЬСКОГО в прозиметре «*О плаче Природы*» (2-я пол. XII в.): «*Cum dulci strepitu ructabant organa ventum, / Dividitur juncta, divisaque jungitur horum / Dispar comparitas cantus, concordia discors, / Imo dissimilis similis dissensus vocum* (Со сладостными звучаниями духовые инструменты извергают воздух; неравное равенство их пения, это согласие несогласного, соединившись, разделяется, а разделившись, соединяется, — разлад голосов, один и тот же и одновременно иной» (Col. 477).

Как видим, авторы преподносят формулу как выражение парадокса: диссонанс, разногласие каким-то образом оказывается приятным, гармоничным, прекрасным; музыкальная же красота состоит из чего-то неприятного, диссонантного. Едва ли этот парадокс был бы понятен античным авторам: Гораций, во всяком случае, не вкладывает в свою *symphonia discors* никакого парадоксального смысла, просто обозначая этим словосочетанием плохую музыку. Радикальный сдвиг значения — из негативного эстетического плана в позитивный — отражает поворот в эстетическом сознании и соответствует одной из важнейших особенностей средневекового воображения, которое было склонно находить прекрасное в противоречиях и «диссонансах» мира. Когда АВГУСТИН определил антитезу как «наидостойнейшую» из всех риторических фигур («*Antitheta enim ... in ornamentis elocutionis sunt decentissima*» — «О Граде Божьем» — «*De civitate Dei*». Lib. XI, Cap. XVIII // *Patrologia Latina*. 41, cl. 332), он в значительной мере предвосхитил эту средневековую готовность находить гармонию в диссонирующих противоположностях, связывать воедино *concordia* и *discordia*. У Августина антитеза определяет красоту не только словесного произведения, но и мира с его «красноречием вещей»: «красота мира создается противопоставлением противоположностей в красноречии вещей (*rerum eloquentia contrariorum oppositione saeculi pulchritudo componitur*)» (Ibid.).

Августинианское понимание антитезы как основы вселенской красоты соединяется с мотивом *concordia discors* у ГОНОРИЯ АВГУСТОДУНСКОГО: описывая конечное разделение грешников, находящихся в «разногласии» с миром (*cum omni creatura discordiam habentes*), и праведников, находящихся в «согласии» с миром (*concordiam cum omni creatura habentes*), Гонорий определяет эту ситуацию как «антитезу грешных и праведных (*antitheses beatorum et damnatorum*)» и по ее поводу восхищенно восклицает: «о чудесная противоположность! (O mirabilis contrarietas!)» («Светильник» — «*Elucidarium*», 1-я пол. XII в. Lib. III. 21 //

Patrologia Latina. 172. Col. 1176). Нет сомнения, Гонорий выражает здесь свое восприятие мира как *concordia discors* — как целостности, которая чудесным образом соединяет в себе противоречивость и красоту.

В средневековой литературе повышенный интерес к идее *discordia* — разногласицы, диссонанса, противоречия — проявляется, во-первых, в чрезвычайной распространенности (начиная с каролингских времен) жанра спора: словесное произведение стремится передать мировую «разноголосицу», несогласие между различными элементами мироздания, «спорящими» друг с другом. Огромное количество поэтических текстов этого рода (определяемых в своих заглавиях как «спор», «конфликт», «диспут», «диалог», «ссора», «битва» и т. п.) в совокупности своей создают впечатление, что весь мир пребывает в состоянии спора и разногласия, во всеохватной *discordia*: спорят между собой времена года, стихии, части тела, сословия, добродетели и пороки, свободные искусства, роза и фиалка, вода и вино, душа и тело, Сатана и Богоматерь, муха и муравей, синагога и Святая Церковь, осел и его хозяин, бесконечные исторические и мифологические персонажи (Обзор средневековых поэтических «споров» см.: Müller. 2002. S. 235-240). Слово *discordia* дает имя провансальскому и старофранцузскому поэтическому жанру *descort*, в котором мотив раздора реализовывался и на тематическом уровне (безответная любовь, разлад в чувствах), и на структурном (строфы различной длины, иногда написанные на разных языках, в одном из дескортос Раймбаута де Вакейраса — на пяти). Многоплановым воплощением *concordia discors* стали политекстовые мотеты Гильома де Машо и других мастеров *Ars nova*: чисто музыкальная полифония сочеталась здесь с полифонией языковой (в разных голосах одновременно исполнялись тексты на разных языках) и смысловой — нередко весьма смелой (в одном из мотетов «латинский текст, славивший св. Екатерину, сочетался с фривольным провансальским текстом в верхнем голосе» — Winn. 1981. P. 97-98).

Discordia обнаруживает себя, однако, не только во внешнем мире — в макрокосме, но и в микрокосме — во внутреннем мире человека. Противоречивые душевные состояния героев становятся предметом пристального внимания в средневековой литературе — особенно в рыцарском романе. Их герои часто изображаются как душевно раздвоенные, испытывающие одновременно противоположные чувства, находящиеся одновременно во взаимоисключающих состояниях: они печалятся и радуются, верят и сомневаются, знают и не знают одновременно. Так, Изольда (в романе Готфрида Страсбургского) «хочет и не хочет (wolt unde enwolt)» убить Тристана в отместку за своего дядю: «ее сердце было расколото надвое (was ir herze in zwei gemuot)» (v. 10278, 10271). Ниже в том же романе душевное состояние короля Марка, подозревающего Изольду в неверности, описано как парадоксальное сосуществование знания и незнания: «истина для него была и явлена, и скрыта (was ime diu wârheit / beidiu geheizen und verset)» (v. 15261-15262). Средневековые авторы проявляют несомненную склонность к тщательному анализу таких состояний: в качестве примера можно привести сцену сражения Говена и Ивейна в «Рыцаре льва» Кретьена де Труа, где автор подробно объясняет, как соперники могли одновременно любить друг друга и питать взаимную ненависть (v. 5990-6078).

Представление о *discordia* как неотъемлемом и неизбежном конститутивном моменте всякого земного существования, всякой живой целостности с человека переносится на словесное произведение; мотив *discordia* и топос *concordia discors* появляется в поэтиках XII-XIII

вв. Так, ЭВЕРАРД НЕМЕЦКИЙ описывает процесс украшения как соединение слов, «которые извне кажутся враждующими (разноголосными), но которые изнутри связаны согласием без всякой ссоры (voces jungo, sibi quae discordare videntur / extra, quas intus pax sine lite ligat)» («Лабиринт», XIII в. 349-351). ДЖЕФФРИ ВИНСОФСКИЙ характеризует «украшенную речь» как некое соединение легкого и серьезного — эти два начала, сочетаясь, образуют согласие несогласного — *concors discordia*, как выражается Джеффри: «Этот род речи («превосходный» — *egregie*: имеется в виду украшенная речь — А. М.) и серьезный, и легкий одновременно (*modus iste loquendi / est gravis estque levis*)... Так говори, так сочетай серьезное и легкое, чтобы одно не вытесняло (*detrhat*) другое, но чтобы оба начала соединялись и наслаждались одним и тем же местом пребывания (*sed sibi conveniant et sede ituantur eadem*), а согласное разногласие утихомиривало свой спор (*pacificetque suam concors discordia litem*)» («Новая поэтика», между 1208 и 1214. 833-843. Faral. P. 223).

Мотив позитивно оцениваемого разногласия слов возникает у Джеффри и при обсуждении метафоры. Картина (*pictura*) приобретает наилучшее украшение (*color*), «когда имя конфликтует с глаголом (*invenit litem cum verbo pomen*), и внешне они друг друга ненавидят (*oderunt sese facietenus*), в то время как внутри смысла (*sententia*) царят любовь и согласие» («Новая поэтика». 877-880. Gallo. P. 60).

У ИОАННА ДЕ ГАРЛАНДИИ формула *concordia discors* появляется при обсуждении рифмы. Определяя рифму как «гармоничное созвучие слов с одинаковыми окончаниями (*consonancia dictionum in fine similitum*)», Гарландия трактует понятие *consonancia* как чисто музыкальное свойство речи (поскольку и «ритмика», включающее учение о рифме, понимается им как раздел музыки). «Выражение «гармоничное созвучие» выражает здесь род [т. е. родовую принадлежность ритмики к музыке — А. М.]; ибо музыка есть гармоничное созвучие вещей и звуков, или несогласное согласие, или согласное несогласие (*vel concordia discors, vel discordia concors*)» («Парижская поэтика», между 1218 и 1249. P. 159-160). Новый «ритмический» стих (отличаемый от классического, метрического) несет в себе «несогласное согласие» музыки (→ также раздел Учение об украшении... в эссе Средневековая латинская поэтика).

В XVI-XVII вв. формула *concordia discors* по-прежнему широко употребляется в музыковедческих текстах, выражая в узком своем значении характер многоголосной музыки, а в широком — сущность одновременно и космической, и музыкальной гармонии: об этом свидетельствует, например, рисунок из трактата ФРАНКИНО ГАФУРИ «О гармонии музыкальных инструментов» (1518), где автор изображен на профессорской кафедре изрекающим перед слушателями фразу «*Harmonia est discordia concors*». АТАНАСИУС КИРХЕР (1650) определяет музыку как «несогласное согласие или согласное несогласие различных вещей... (*discors concordia vel concors discordia variarum rerum...*)» («*Musurgia Universalis, sive Ars Magna consoni et dissoni in X libros digesta*». Roma, 1650. T. 1. P. 47).

В XVII в. формула распространена в словесности — одновременно в качестве и поэтического топоса, и поэтологического принципа. В барочном мироощущении, так же, как и средневековое воображение, настроенном на фиксацию контрастов и антитез, диссонанс, разлад, разногласие (*discordia*) наделяются эстетической самоценностью (или первичностью по отношению к конечной «гармонии»). Формула *concordia discors* (варьируемая, в т. ч. и на национальных языках, нередко присутствующая в виде одной лишь аллюзии, но тем не менее всегда узнаваемая) исполь-

зается для выражения идеи самоценности/первичности диссонанса.

«Без диссонанса, разлада не может быть и согласия; согласие возникает там, где противоположное согласуется (Without a discord can no concord be, / Concord is when contrary things agree)», — пишет английский поэт Джон НОРДЕН («Лабиринт человеческой жизни» — «The labyrinth of Mans Life», 1614. Цит. по: *Wasserman:1959*. P. 54). Таким образом, гармония осмыслена как нечто вторичное, возникшее из диссонанса; именно диссонанс породил порядок и красоту мира. Переживание самоценности диссонанса проецируется на восприятие природы: Джон ДЕНЕМ в пейзажном стихотворении «Холм Купера» («Cooper's Hill») (2-я ред. 1668), размышляя о порожденном природой «странном разнообразии» (strange varieties), приходит к выводу: природа «мудро осознала, что гармония вещей, как и звуков, возникла из диссонансов; из диссонанса разлились по всему мирозданию форма, порядок, красота (Wisely she [Nature] knew, the harmony of things, / As well as that of sounds, from discords springs. / Such was the discord, which did first disperse / Form, order, beauty through the Universe...)» (Цит. по: *Wasserman:1959*. P. 40).

В поэтике XVII в. разрабатывались аналогичные идеи. Остроумие поэта должно проявляться в умении примирять несходное — в соответствии с принципом *concordia discors*, трактуемом как диссонансное соединение контрастов, в результате которого порождается некая «странная» гармония. Так, ТОМАС БЛАУНТ считает, что поэт должен, «находя согласие в вещах наиболее несходных» (inventing matter of agreement in things most unlike), «вызывать восхищение слушателей и заставлять их думать, что эта странная гармония и должна быть выражена в таком диссонансе (to move admiration in the hearers, and make them think it a strange harmony, which must be expressed in such discord)» («Академия красноречия» — «Academy of Eloquence», 1654. Цит. по: *Goldstein:1968*. P. 481-489). Диссонансу, таким образом, отдается предпочтение перед гармонией, которая если и возникает, то несет на себе печать некоей «странности».

Этот поэтологический принцип нашел осуществление в поэзии барокко, в том числе и у английских поэтов-метафизиков: нагромождение парадоксальных антитез ставит здесь целью передать переживание одновременности различных (обратных) смыслов, одновременное восприятие взаимоисключающих образов; к этому стремится и любовная, и религиозная поэзия. Так, отсутствие возлюбленной означает ее присутствие («To hearts that cannot vary / Absence is present, time doth tarry...») — «для сердец, которые не могут измениться, отсутствие — это присутствие, время останавливается» — Джон Хоскинс, «Отсутствие» — «Absence». Цит. по: *Williamson:1961*. P. 17), любовные узы — то же, что и свобода («To enter in these bond is to be free»), «Принять эти узы — значит быть свободным», — Джон Донн, «На укладывание в постель его любовницы»), «Остроумное» совмещение противоречивых идей, в соответствии с принципом *concordia discors*, характерно и для немецкой духовной лирики, ставшей основой кантат и Пассионов И. С. Баха (напр.: «Мой Спаситель был связан, чтобы развязать на мне узы моих грехов» — анонимный текст 11-й арии «Страстей по Иоанну»).

В риторике и поэтике XVII в., отражающих эту поэтическую практику, формула *concordia discors* становится определением остроумия как способности соединять в одном высказывании противоположные, контрастные, «диссоциирующие» представления и идеи. В определении теоретика риторики МИХАЭЛЯ РАДАУ, «Остроумие есть согласие несогласного или несогласие согласного

(Acumen est concors discordia seu discors concordia)» («Orator extemporaneus». L., 1657. P. 23). ДЖОН НЬУТОН в своем «Введении в искусство риторики» (1671) следует за Радау: «Как материальная острота есть встреча двух линий или сторон в одной точке, так метафорическая острота (Sharpness) есть согласное несогласие, или несогласное согласие (an agreeing discord, or a disagreeing concord); таким образом, можно сказать, что мы говорим остроумно, когда предикат и субъект речи в чем-то одно согласуются друг с другом, а в другом — вступают в разногласие» (Ch. 3).

Как видим, определение остроумия у Радау и Ньютона практически дословно совпадает с определением полифонической музыки у средневековых авторов и с определением гармонии у Гафури и Кирхера. Формула *concordia discors*, переходя из области в область (из поэзии в музыковедческие тексты, затем в тексты по поэтике и, наконец, в риторические трактаты), оказывается связующим звеном между ними, выстраивая цепь соответствий: несогласно-согласным оказывается и соединение противоположных начал в природе — и голосов в полифонической музыке или в музыкальной гармонии как таковой — и разнородных слов в украшенном стиле — и разнородных идей в остроумном высказывании.

Ряд текстов показывает, что литературно-риторическая техника остроумия — словесная *concordia discors* — и в самом деле воспринималась современниками как своего рода музыка: в английских поэтологических экскурсах XVII века — как в стихотворных, так и в прозаических — именно в связи с идеей остроумия появляется образ музыки слова. ДЖАСПЕР МЕЙН в стихотворном панегирике поэту Уильяму Картрайту, давая характеристику идеального остроумия (каким обладал Картрайт), вовлекает в нее музыкальную метафору: «Ты в самом деле обладал остроумием — острым, но неопасным, предназначенным для того, чтобы восхищать и приносить удовольствие, но не ранить или бить; остроумием, которое целиком — лезвие, и все же никто не чувствовал лезвия в твоей быстрой строке, стали в твоих стихах, а если и чувствовал, то из них исходила лишь заостренная музыка, острота без жала (Thou hadst, indeed, a sharp but harmless Wit; / Made to delight, and please, not wound, or hit: / A Wit which was all Edge, yet none did feel / Rasours in thy quick Line, in thy Verse steel; / Or if they did, only from thence did spring / A pointed Musick, sharpness without sting)» («Времена, в которые остроумие становится предательством» — «Times which make it Treason to be witty» // Цит. по: *Williamson:1961*. P. 64-65.). Музыка и остроумие здесь соприсутствуют в цепи понятий, описывающих блестящее, но не злобное остроумие Картрайта (метафорой «застренной музыки», видимо, передается доброта и дружелюбие его юмора). Другой пример соположения остроумия и музыки дает нам Уильям ДАВЕНАНТ, который в *Предисловии к поэме «Гондидерт»* (1650), характеризуюя расхожее представление молодых поэтов о поэтическом остроумии, пишет: «они воображают, что оно состоит в музыке слов (the Musick of words)» (изд. 1968. P. 9), т. е. в некоей словесной игре.

Сближение музыки и остроумия обнаруживается и у испанца БАЛЬТАСАРА ГРАСИАНА, который в трактате «Остроумие и искусство изощренного ума» («Agudeza u arte de ingenio») (1642) описывает типы остроумия, остроумных сравнений (*concepto*) при помощи музыкальных терминов: один из этих типов «состоит в определенной гармонии (*armonia*) понятий, другой, напротив, — в их «диссонансе (*disonancia*)» (Цит. по: *Grady:1980*. P. 26). Традиция соположения остроумия и музыки как родственных начал найдет продолжение и в иенском романтизме:

«Остроумие — уже вступление к универсальной музыке (Der Witz ist schon ein Anfang zur universellen Musik)» (Ф. Шлегель. — Schlegel F. Literary notebooks. 1797-1801 / Ed. by H. Eichner. L., 1957. № 2012; 1798-1801).

В классицизме XVIII в. принцип *concordia discors* был оценен негативно — как, впрочем, и вся поэтика барокко. Сэмюэл Джонсон в своем знаменитом анализе стиля поэтов-метафизиков применяет к нему формулу *discordia concors*, придавая ей уже негативный смысл, которого она не имела в поэтиках и риториках XVII в.: «Остроумие, рассматриваемое независимо от его воздействия на слушателя, представляет собой разновидность *discordia concors*: соединение несходных образов или обнаружение скрытого сходства в очевидно несходных вещах. Остроумия в этом смысле у них было недостаточно. Самые разнородные идеи насильно привязывались друг к другу; природа и искусство растаскивались на примеры, сравнения и аллюзии... (But Wit, abstracted from its effects upon the hearer, may be more rigorously and philosophically considered as a kind of *discordia concors*; a combination of dissimilar images, or discovery of occult resemblances in things apparently unlike. Of wit, thus defined, they have more than enough. The most heterogeneous ideas are yoked by violence together; nature and art are ransacked for illustrations, comparisons, and allusions...)» («Жизнь Каули», 1779-81. P. 254).

Из музыкознания, поэтики и риторики формула *concordia discors* (или *discordia concors*) перешла в литературоведение, где она используется для характеристики историко-литературных явлений, соответствующих вышеописанным поэтологическим принципам: так, М. Уонамейкер применяет его к поэзии «метафизиков» (Wanamaker: 1975), Д. Ноукс — к английской сатире XVIII в. (Nokes: 1987)

А. Е. Махов.

КОНЦЕПТ, в английской поэтике

В узком смысле термин «концепт» (*conceit*; итальянское соответствие — *conceitto*) означает причудливый поэтический образ (чаще всего метафору), основанный на неожиданном сближении далеких понятий или предметов. Однако многозначность самого слова *conceit* (означавшего также идею, замысел, представление и т. п.) придавала ему широкую смысловую перспективу — не только поэтологическую, но и философско-эстетическую. Филип Сидни в трактате «Защита поэзии» (1595) использует его в философском плане: «...Создания природы принадлежат бытию, а поэзия является подражанием или вымыслом, и любому знающему понятно, что мастерство художника основано на самой идее или первообразе (*fore-conceit*) и не зависит от его конкретных проявлений» (P. 225, рус. пер. — С. 138). В другом месте *conceit* обозначает у Сидни «знание» (P. 225; 5, рус. пер. — С. 140). Используется оно поэтом и как обозначение «выдумки»: «Утверждается, что комедии не столько порицают любовные выдумки (*amorous conceits*), сколько приобщают к ним» (P. 250; рус. пер. — С. 158).

Считается, что первым теорию концепта изложил Джордано Бруно в адресованном Ф. Сидни посвящении к трактату «О героическом энтузиазме» (1585). Согласно пантеистическому учению Бруно, вселенная — «единое многовидное существо», где все различия в конечном счете — свойства единого божественного начала, и существует глубокая изначальная связь между противоположностями; поэт улавливает единство в многообразии феноменов вселенной и выражает его в своем творчестве. Принцип единства, сходства разнородных явлений — основа концепта.

Как стилистический прием концепт широко используется английскими петраркистами (Т. Уайет, Г. Саррей): «губы — кораллы», «зубы — жемчужины», «вздохи говорят», «сердца замерзают», «влюбленный — корабль во время шторма» и т. п.

ШЕКСПИР обыгрывает понятие *conceit* в разных значениях. В комедии «Бесплодные усилия любви» (1594) оно означает «мысль, рассуждение»: как замечает один из персонажей, «мысли обладают крыльями (*conceits have wings*)», они быстрее стрел, пуль, ветра (акт 5, сц. 2). В хронике «Генрих VI» (1597) *conceit* означает «ум» («*dull conceit*» — часть 1, акт 5, сц. 5). В трагедии «Гамлет» (1601) Гамлет обозначает термином *conceit* актерский замысел, восхищаясь игрой актера, который «заставил свою душу [войти] в его собственный замысел (*could force his soul so to his own conceit*)» (акт 5, сц. 2). Английский поэт ТОМАС КЭМПИОН в трактате «Наблюдения над искусством английской поэзии» (1602) под *conceit* понимает «образ»: «Есть ... один невыносимый недостаток рифмы: она заставляет человека отходить от своей темы и расширять лаконичный *conceit*, выводя его за пределы искусства, подобно Прокрусту, который растягивал тех, кто был слишком короток для его ложа, и обрезал ноги тем, кто был слишком длинным для него» (P. 258).

Хвалы концепту как поэтическому приему характерны для елизаветинцев — Абраама Фраунса, автора «Аркадийской риторики» («*Arcadian Rhetorike*») (1588), Джорджа Патнема, который в трактате «Искусство английской поэзии» (1589), квинтэссенции елизаветинской теории и вкусов, представил пестрое собрание *conceits* и шуток, адекватно передав риторическую и разговорную, ироническую и шуточную специфику поэзии того времени.

В английской поэзии концепт получил распространение благодаря Джону Донну. Хрестоматийные образцы *conceits* — развернутое двенадцатистрочное сравнение двух любящих с циркулем (в стихотворении «Прощание, запрещающее печаль»), или причудливый, сюрреалистический и в то же время обыденный в своей ужасающей простоте образ — «браслет светлых волос на кости», который видит могильщик, раскапывающий могилу (в сонете «Останки»).

Концепт широко использует Сэмюэл БАТЛЕР в сатирической поэме «Гудибрас» (1663), например: «У этой шпаги был пажем кинжал...» (Песнь 1, ст 375); «Солнце давно уже кончило дремать / На коленях у Фетис, / И, подобно раку, попавшему в кипяток, утро / Из темного стало превращаться в красное» (Песнь 2, ст. 29).

В постбарочной эстетике отношение к концепту меняется; его эксцентричность, неожиданность теперь все чаще оцениваются как проявление безвкусицы. Джон ДРАЙДЕН в эссе «Защита эпилога» («*Defence of the Epilogue*») (1672) использует понятие концепта для определения барочно-классицистского остроумия: «остроумие в строгом смысле слова — это острый образ, концепт», чего как раз, на взгляд Драйдена, не хватает комедии «гуморов», т. е. характеров, Бена Джонсона. В «Опыте о драматической поэзии» (1668) концепт, по сути, рассматривается как типичный прием «плохого поэта»: «Когда он пишет в комическом ключе, ему порой удается состряпать тошную метафору — призрак шуток, да и та мельтешист перед его носом, не давая себя ухватить». «Тошная метафора» — и есть *conceit* (P. 76; рус. пер. — С. 205).

Джозеф АДДИСОН в статьях из журнала «Спектейтор» выражает резко негативное отношение к концептам. В № 409 (19 июня 1712) он пишет о том, что в «Англия распространен вкус к эпиграмме, к остроумным оборотам и вычурным образам (*conceits*), которые никак не способствуют совершенствованию и обогащению ума; их старательно избегали великие писатели, античные и современные. Я

пытался в разных своих рассуждениях изгнать этот готический вкус, который пустил корни среди нас» (С. 186). Готический у Аддисона в этом контексте, как и в рассуждении об остроумии («Спектейтор», № 62) — производное от «готов», т. е. синоним понятия «варварский»; там же он пишет о готическом вкусе большинства английских поэтов и читателей, и, ссылаясь на Драйдена, о низшем их виде: «Les Petis Esprits» (ограниченных умах), составляющих публику верхней галерки в театре, не любящей ничего, «кроме шелухи и корки остроумия», отдающей предпочтение «игре слов, причудливому образу, эпиграмме перед ясным смыслом и изящным выражением» (С. 118). Ранее, в № 62 (11 мая 1711), Аддисон критиковал стихотворение поэта-метафизика Авраама Каули «Возлюбленная» (1647), перенасыщенного, на его взгляд концептами, основанными на «смешанном остроумии» (ему кажется безвкусным сравнение глаз возлюбленной с зажигательными стеклами, сделанными из льда, и т. п.). (С. 115-116).

Тем не менее многочисленные и разнообразные концепты — т. е. метафоры, основанные на «смешанном» и «ложном» остроумии (термины Дж. Аддисона), — характерны для в высшей степени искусной поэзии крупнейшего английского поэта XVIII в. — АЛЕКСАНДРА ПОУПА. Однако в своем просветительско-классицистском «манифесте» «*Опыт о критике*» (1711) он использует понятие *conceit* пару раз с негативными коннотациями: «Прельстителен для критиков иных / Замысловатый и мишурный стих» (в буквальном переводе: «Иным по вкусу лишь концепты»); «Ужасный концепт, выраженный напыщенно / Подобен шуту, ряженому в королевские одежды» (в поэтическом переводе: «Как царский пурпур не к лицу шуту, / Так слог не скроет мысли пустоту») (Р. 274; рус. пер. — с. 77-78). Поуп высмеивает концепт и в своем бурлеске «О батосе, или искусство погружения в поэзию» («*Peri Bathous, or the Art of Sinking in poetry*») (1727).

Концепты поэтов-метафизиков критиком СЭМЮЭЛЕМ ДЖОНСОНОМ критикуются как своего рода диссонансы, «*discordia concors*»: причудливые образы, построенные на эффекте неожиданности сочетания, на сведениях вместе совершенно разнородных явлений, противоречат классицистической установке на ясность и логичность.

Концепты возрождаются в английской поэзии XX в. на волне «реабилитации» английской метафизической поэзии, в течение двух веков практически преданной забвению. Этот прием встречается у Т. С. Элиота, у Дилана Томаса и др. Таковы, например, развернутые концепты в стихотворении Элиота «Любовная песнь Дж. Альфреда Пруфрока» (1915): «Ну что же, я пойду с тобой, / Когда под небом вечер стихнет, как большой / Под хлороформом на столе хирурга; «Туман своею желтой шерстью трется о стекло / Дым своею желтой мордой тычется в стекло, / Вылизывает язычком все закоулки сумерек...». Примеры лаконичных концептов из поэзии Элиота, основанных на сближении метафизических понятий и материальных реалий: «Я жизнь свою по чайной ложке отмеряю» (там же), «Я покажу вам ужас в пригоршне праха» («Бесплодная земля», 1922; переводы А. Сергеева).

Т. Н. Красавченко.

КУРСУС

В средневековой латинской словесной культуре *cursus* — способ ритмической организации клаузул в прозаическом тексте. Изобретение *cursus* приписывается различным средневековым деятелям — Альбертику Монтекассинскому, Иоанну Гагта, Альберту Морра. Однако уже в прозе классических авторов встречались разнообразные метрически

структурированные каденции, которые к эпохе империи свелись к трем основным вариантам, послужившим основой для средневекового *cursus*. После выхода из употребления квантитативной метрики сложились три вида каденций на основе определенного чередования ударных и безударных слогов, которые, впрочем, не получили сначала повсеместного распространения. В начале Средних веков некоторые авторы, включая Беду Достопочтенного или Алкуина, их не использовали, другие, например, Валафрид Страбон или Павел Диакон, иногда к ним прибегали.

Развитие *ars rythmica* в XI-XII вв., по всей видимости, стимулировало использование такого стилистического приема. Однако в теоретическом плане средневековые авторы проводили четкую границу между ритмом (*rythmus*) и курсусом (*cursus*). Первый являлся принадлежностью ритмического дискурса (*dictamen rithmicum*) и изучался по большей части в грамматиках и поэтиках; второй был характеристикой дискурса прозаического (*dictamen prosaicum*) и рассматривался, как правило, в работах по теории составления писем, т. н. *ars dictaminis*. В редких случаях он мог быть описан как ключевая характеристика григорианского стиля (*stylus gregorianus*) в трактатах по поэтике (в частности, у Иоанна де Гарландии).

Впервые кодифицировано употребление *cursus*, видимо, было выходцем из Монтекассинского монастыря Иоанном Гагтой, в 1088 г. ставшим папским канцлером (впоследствии взшел на папский престол под именем Геласия II) и осуществившим на этом посту реформу куриального делопроизводства. Существует мнение, что *cursus* был введен в практику с целью избежать подделки документов, выходящих из Римской канцелярии. Первое письменное изложение правил куриального *cursus* было создано, вероятно, Альбертом Морра (впоследствии взшел на папский престол под именем Григория VIII) в трактате «*Forma dictandi*» (ок. 1187), посвященном *ars dictaminis* в его куриальном изводе. Примерно в то же время *cursus* описывается Петром из Блуа в «*De arte dictandi rethorice*» (1180?), и с тех пор во многие *ars dictaminis* включается раздел, посвященный этому приему. Существовало три основных извода *cursus* — куриальный, орлеанский и болонский; отличия между ними заключались в небольших расхождениях по поводу допустимости некоторых отступлений от канона и в теоретических представлениях.

В обобщенном виде правила *cursus* можно описать следующим образом (изложение следует в основном работе: *Tounbee: 1923*; используются знаки: ∪ безударный слог; — ударный слог).

Cursus зависит от ударения, а не от долготы гласных. Для него не существует элизии, хиатус допускается. В рамках *cursus* имеется три главных типа клаузул, один дополнительный и несколько совместных.

Ровный *cursus* (*cursus planus*) состоит из конечного трехсложного парокситона (слова с ударением на предпоследнем слоге) или эквивалентного ему сочетания односложного слова и двухсложного парокситона, которому предшествует двусложный или многосложный парокситон. Цезура стоит после второго слога клаузулы: — ∪ // ∪ — ∪ ∪. Например, (quod) clāvem | vocābat; (au)dācter | testāmur; (vel) nōta, | vel mēlos.

Медленный *cursus* (*cursus tardus*) состоит из конечного четырехсложного пропарокситона (слова с ударением на третьем от конца слоге) или его эквивалентов (трехсложный парокситон, за которым следует односложное слово, или трехсложного пропарокситона с предшествующим односложным словом), которому предшествует двусложный или многосложный парокситон. Цезура стоит после второго слога клаузулы: — ∪ // ∪ — ∪ ∪. Например,

voces | incipiunt; esse | credendum est; illud | quod quaerimus.

Быстрый курсус (cursus velox) состоит из четырех-сложного парокситона (или его эквивалентов — трехсложного парокситона с предшествующим односложным словом или двух двусложных слов), которому предшествует трехсложный или многосложный пропарокситон. Цезура стоит после третьего слога клаузулы: — U U // U U — U. Например, próferunt | blandiéntes, (de) stántia | est agéndum; débeant | illud úti; (proverbi)áliter | dici sólet.

Три простых типа могут быть соединены в комплексную клаузулу, в которой сочетаются две или более основных схем курсуса. Так, сочетание быстрого курсуса breviter pertractare с ровным (pertract)are conémur дает составную форму breviter pertractare conémur. Primi loquéntis sonáverit получается из суммы primi loquéntis (ровный курсус) и (loqu)éntis sonáverit (медленный). Números Apennini frondiferos возникает при соединении быстрого — números Apennini — и медленного курсуса — (Apen)nini frondiferos. Объединение медленного — (hu)mánae propáginis — и быстрого — (pro)páginis principális — дает (hu)mánae propáginis principális. (In) quántum natúra permittit — это сумма двух ровных курсусов: quántum natúra и (na)túra permittit.

Трехчленные формы составного курсуса также могут использоваться: (ut) ípsum perfectius edocére possimus = ípsum perfectius (tardus) + (per)fectius edocére (velox) + (edoc)ére possimus (planus). (Contra su)périus praelibáta vidétur insúrgere = (su)périus praelibáta (velox) + (praelib)áta vidétur (planus) + (vid)étur insúrgere (tardus); (progressi)ónis provincia lucidáre expóstulat = (pro-gressi)ónis provincia (tardus) + (pro)vincia lucidáre (velox) + (lucid)áre expóstulat (tardus), и т. п.

Французские мастера диктамена добавляли к трем простым формам четвертую — cursus trispondaicus, в которой четырехсложному парокситону (или его эквивалентам) предшествовал двусложный или многосложный парокситон, а цезура ставилась после второго слога клаузулы: — U // U U — U. Например, dóna sentiámus. В этой школе допускались также и иные отступления от классических форм курсуса, например, клаузулы, состоящие из одного слова (т. е. без цезуры). Так, для французов «dámnatiónem» представляет собой законный вариант cursus planus, а «cómpositiónem» — cursus trispondaicus. Для болонских мастеров в быстром курсусе были допустимы две цезуры на клаузулу, например, «gárias pér te múltum» — U U // — U // — U. Вообще, явление consillabatio, т. е. возможность рассматривать два слова как одно для целей курсуса, характерно в основном для итальянской традиции. Кроме того, они допускали вторую разновидность медленного курсуса: — U U // — U U.

Курсус активно использовался средневековыми авторами — клириками и мирянами — до начала Ренессанса. Еще у Боккаччо количество правильных клаузул составляет почти 75%, однако к началу XV в. большинство светских писателей перестали следить за употреблением курсуса. В Папской канцелярии использование курсуса продолжалось до правления Льва X (1513-1521), призвавшего в свою канцелярию знаменитого гуманиста Пьетро Бембо, который внес в курьяльную стилистику цicerонианское начало и устранил из нее все реликты средневековых представлений.

Е. В. Лозинская.

КУРТУАЗНОСТЬ

Куртуазность (прованс. cortezia; франц. courtoisie; англ. courtesy) — термин средневековой поэтики, образованный от прилагательного «courtois» (куртуазный, придворный) в

противовес понятию «vilain» (деревенский). Обобщая свойство новой культуры, понятие куртуазности вбирает в себя качества тех, кто живет при дворе (старофранц. «cort»), обозначает эlegantное и любезное поведение рыцаря, его «вежество». Первое употребление термина относится к XII в.: утвердившись в лирике трубадуров в 1150-е гг., К. к 1170 г. была принята и труверами на севере Франции, а затем распространилась по всей Европе.

В поэзии куртуазность означала признание светских ценностей — молодости, щедрости, душевного благородства, верности, скромности, «меры», уравнивающей чувство и разум. Важным компонентом куртуазности являлась «fin'amor» — утонченная любовь-служение недоступной даме (замужней, удаленной в пространстве, безразличной к влюбленному кавалеру или бесчувственной). На сложение этой концепции оказала воздействие поэзия Овидия, особенно его поэтический трактат «Наука любви». Черты куртуазности воплотились в сюжетах, героях романов Кретьена де Труа («Ланселот, или Рыцарь телеги», «Персеваль»), ле Марии Французской, романов о Тристане и Изольде (Тома, 1155-1170; Готфрид Страсбургский), прозаических артуровских романов XIII-XIV вв. Литературный феномен «fin'amor» (выражение «куртуазная любовь» — amour courtois — появилось позднее, в XIX в., впервые — в работе Г. Париса 1883 г. «Исследование о романах Круглого стола») являлся также кодом культурного поведения в аристократических кругах королевских дворов XII в.

Около 1190 гг. был создан латинский трактат Андрея Капеллана «De Arte honeste amandi», название которого обычно переводят как «Трактат о куртуазной любви». Он был единственной попыткой последовательной кодификации куртуазности, зафиксированной в литературном памятнике. В трактате три части. В первой автор определяет, что такое любовь: «естественная страсть, которая рождается от созерцания красоты противоположного пола и постоянных мыслей об этой красоте», перечисляет эффекты, которые порождает влюбленность, и называет важнейшие правила истинной любви: 1) избегать скупоści; 2) сохранять целомудрие; 3) не пытайся разбить любовь дамы, которая влюблена в другого; 4) не ищи любви дамы, с которой тебе стыдно было бы вступить в брак; 5) помни о необходимости избегать лжи; 6) не доверяй многим конфидентам тайну твоей любви; 7) подчиняйся во всем приказаниям дамы, старайся войти в число кавалеров Любви; 8) давая и получая любовные удовольствия, стремись уважать стыдливость; 9) не злословь; 10) не выдавай любовных секретов; 11) во всех обстоятельствах выказывай куртуазность; 12) предаваясь любовным удовольствиям, не забывая о желаниях возлюбленной. Капеллан заявляет: «Совершенно невозможно найти среди крестьян того, кто служил бы при дворе Амура, но эти люди естественным образом исполняют дела Венеры так же, как это делают мул или конь, ведомые природным инстинктом».

Во второй части автор анализирует, как поддерживать утонченное любовное чувство, приводя 21 суждение о любви, принадлежащее самым известным дамам — Марии Французской, Алиеноре Аквитанской, Адели Шампанской, Елизавете Фландрской, Эрменгарде Вермандуанской, знатным гасконским дамам. Последняя часть трактата, напротив, посвящена осуждению любовного чувства, указанию на опасности любовной страсти.

В XIII в. появилась поэма «Роман о Розе», первая часть которой, написанная рыцарем Гилюмом де Лорисом (ок. 1230), представляет собой куртуазно-любовную аллегорию. Куртуазность — один из персонажей этой аллегории, противопоставленный Низости: «Неведомы ей глупость и суровость, она умна, изыскана в общенье, умеет говорить и от-

вечать так кстати, что не найти того, кого б она обидела или оскорбила. Светловолосая, с светящимся лицом, она самую любезность воплощала» (Роман о Розе. Пер. Н. В. Забуровой. Ростов н/Д, 2001. С. 40). С конца XIII и в XIV-XV вв. куртуазность как общее место этической концепции появляется в поэзии Гийома де Машо, Фруассара, Карла Орлеанского, но одновременно высмеивается у Жана де Мёна (вторая часть «Романа о Розе»), Алена Шартье и Франсуа Вийона. Отголоски куртуазности можно найти в итальянской поэзии «нового сладостного стиля» и в сонетах Петрарки.

В более поздний период понятие куртуазности теряет терминологическую определенность, начинает отождествляться с «галантностью», со старинной любезностью вообще, что достаточно ясно выразилось в названии современной поэтической школы «куртуазных маньеристов».

Н. Т. Пахсарьян.

ЛИРИКА.

Формирование представления о лирике как литературном роде в XVIII веке

Современное представление о лирике как третьем литературном роде, противопоставленном «показывающей» драме и «рассказывающему» эпосу как поэзия «выражающая» — причем выражающая некую субъективность (понимаемую то как субъективность самого поэта, то как субъективность некоего человека вообще, в его «идеальной всеобщности», — например, в поэтике Шиллера), сложилось лишь в XVIII веке. Ни античность, ни более поздние эпохи не считали лирику особым литературным родом, равнозначным драме и эпосу, — как не оперировали они и принципом выражения, противопоставленным изображению, подражанию, рассказу и т. п. Вполне банальная для нас мысль, что поэзия «выражает чувства», утверждается в постологических текстах (по крайней мере, в немецких, — что существенно для нас, т. к. теория лирики во второй половине XVIII в. наиболее интенсивно разрабатывается именно в Германии), видимо, лишь в XVIII в. (одним из первых его использует Даниэль Георг Морхоф в «Учении о немецком языке и поэзии...», 1682, когда пишет, что в оде должны быть «выражены чувства — die affectus sollen außgedrückt werden») и становится вполне обычным у Гердера. Прежде же предполагалось, что поэт чувства изображает или возбуждает их в читателе (буквально чаще всего «движет» — калька с риторического *movere*: так, у АВГУСТА БУХНЕРА в написанном в 1630-е гг. «Введении в немецкую поэзию» поэт должен «двигать душу читателя — das Gemüth des Lesers bewegen» — *Poetik des Barock*. S. 37-38).

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». 1448a19), фактически противопоставляет повествование (о действии) и действие (в трагедии «подражание производится в действии» — 1449b30, а не в повествовании, как в эпосе) 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. И. Новосадский) и интерпретаторы (Ж. Жетт в приписывании Аристотелю изобретения триады родов видит распространенную ошибку: *Женетт: 1998а*. С.

282-284).

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 новременной триаде родов. Однако и Платон, и Аристотель в этих рассуждениях, в сущности, опираются на бинарное противопоставление: рассказ — действие у Аристотеля, речь автора — речь не-автора у Платона.

Анализируя античные теории родов, Клаус Шерпе подводит следующий итог: «По способу изображения (подражания) у Платона и, в модифицированном виде, у Аристотеля имеется различие драматической поэзии (как прямой речи персонажей) и эпоса (как «смешения» речей персонажей и поэта)... Третий род лирического высказывания поэта у Аристотеля отсутствует. У Платона он, представленный старым дифирамбом, присутствует лишь в косвенном виде» (*Scherpe: 1968*. S. 10). В самом деле: определение лирики как «авторской речи» было бы явно недостаточным для выделения ее как рода, поскольку в этом случае лирика неизбежно смешивается с другими типами повествования от первого лица (например, с дидактической поэмой). Первые античные теории не давали ответа на вопрос о том, «как следует определить род поэзии, в котором поэт говорит сам и при этом не превращает свою речь в средство изображения человеческих поступков» (*Ibid*).

При бинарном подходе, основывавшем первичное разделение словесности на противопоставленные либо рассказа и действия, либо речи автора и речи персонажа, «третий род», даже если он и выделялся, никак не мог иметь собственного признака: он был обречен оставаться смешением признаков первых двух родов. (В поэтике, разумеется, существовали и тернарные системы первоначального разделения словесности — антично-средневековые триады стилей, триады *historia-argumentum-fabula*; но они к середине XVIII в., когда возникла потребность в развитии теории лирики, утратили значение).

Именно так и происходило. Европейская поэтика вплоть до XVIII века 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 грамматики» создает оказавшую значительное влияние на последующие поэтики трехчастную схему, которая выглядит следующим образом. Первый род (*genus*) — «активный или подражательный, который греки называют драматическим или миметическим (*activum est vel imitativum, quod Graeci dramaticum vel mimeticum 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 exegeticum vel apangeliticon dicunt*)». В нем «поэт говорит сам, без реплик иных персон (*poeta ipse loquitur sine ullius personae interlocutione*)». Слово *apangeliticon* образовано от глагола *apaggellō* (рассказывать), который использовал и Аристотель в вышеупомянутом различении рассказа и действия (1448a19-20). 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*)» (P. 482. 13-25: *De poematibus*). 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: создается впечатление, что система родов (*genera*) охватывает только произведения крупной формы.

Эта схема воспроизводится с вариациями на протяжении столетий, вплоть до середины XVIII века (подробнее → экскурс Род литературный).

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» (1561), 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 (*Alia genera in laudationibus Heroum, locorum laudationibus, rerum gestarum narrationibus*)»). Среди предметов лирики — также «веселье, пиры (*hilaritates, convivia*)». Единственное объединяющее начало всех родов лирики — связь с музыкой. Её «не исполняют без песни и лиры (*neque enim ea sine cantu atque Lyra pronuntiabant*)» («Поэтика». Изд. 1561. P. 47).

Отметим, что музыка как объединяющий и характеризующий момент лирики у Скалигера понимается чисто внешне: как обязательный элемент при ее исполнении. Такое же понимание лирики присутствует и во многих других поэтиках XVI-XVII веков. 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.» («Книга о немецкой поэзии», 1624. Texte. S. 5-6). Круг тем лирики у Опича обрисован крайне расплывчато, а к сущностям ее определения 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 века. ЭДУАРД ФИЛЛИПС в предисловии к антологии «Театр поэтов» («Theatrum poetarum, or A compleat collection of the poets, especially the most eminent, of all ages») (1675) 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 канциона и мадригал... (The Lyric consists of Songs or Airs of Love, or other the most soft and delightful subject, in verse most apt for Musical Composition, such as the Italian Sonnet, but most especially Canzon and Madrigal)» (цит. по: *Scherpe: 1968*. S. 60-61). Любопытно, что у Филлипса появляется уже знакомая нам триада — наряду с «Lyric» фигурируют «Dramatic» и «Epic»; однако это не должно нас обманывать: лирика не имеет у Филлипса 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, Филлипс). 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 драматический род. Так, АВГУСТ БУХНЕР, во «Введении в немецкую поэзию» строивший свою жанровую теорию на различении авторской и неавторской речи (в эпической поэзии сам поэт выступает повествователем, в драматической «повествуют» персонажи), прикрепляет «Lyrische Oden» к драматическим жанрам (*Markwardt: 1937*. S. 62). ИОАНН ПЕТЕР ТИЦ, также «подразделяя песни по родам» согласно триаде Диомеда, во второй — по сути, драматический — род (где «поэт ничего не говорит, но выводит вместо себя других персон и заставляет их говорить друг с другом») — помещает комедии, трагедии, сатиры, а также «пастушьи песни», а «порой и другие песни (*Lieder*)» («Две книги об искусстве делать верхненемецкие стихи и песни», 1642. Cap. 17. S. 83).

Даже в середине XVIII века такой прогрессивный и почти предромантический настроенный поэтолог, как ИОАНН ЭЛИАС ШЛЕГЕЛЬ, подразделяет «подражание» на «драматическое» и «историческое» и причисляет к первому и лирику — хотя и определяет ее по-новому, как «стихотворения, где поэт выражает свой собственный эффект, т. е. главным образом оды (*Gedichte wo der Poet so gar seinen eigenen Affect ausdrucket, also auch meisten Oden*)» («О подражании» — «Von der Nachahmung», 1745. Цит. по: *Lempicki: 1920*. S. 298).

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 (в которой автор никому не «подражал», но «рассуждал» от своего лица), 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, даже и написанные от первого лица, воспринимались поэтологами как драматический монолог, как речь некоего «персонажа». 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 преодолена изначальный бинаризм, оперирующий парами противоположных признаков (рассказ-действие; 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 — выразительно-

сти, которая была выработана в текстах о музыке. Эта модель, музыкальная по своему происхождению, и стала «сущностью» лирики как рода.

С учетом принципиальной роли этого интермедиального переноса мы выделяем в процессе завоевания лирикой статуса литературного рода по крайней мере четыре момента (последовательность, в которой мы их располагаем, условна: в реальности они были сложно переплетены):

1) Формирование нового представления о музыке как по преимуществу выразительном и, следовательно, немиметическом искусстве.

2) Формирование представления об особой «музыкальной поэзии» (т. е. поэзии, предназначенной быть текстом музыкальной композиции), которая уже не является лирикой. Эта музыкальная поэзия как бы взяла на себя внешнюю связь с музыкой и освободила от этой связи собственно лирику.

3) Перенесение на лирику модели музыкальной немиметической выразительности (особенность и лирики, и музыки — выражение без изображения). Это перенесение сопровождалось отказом от пространственной метафоры «поэзия — словесная живопись».

4) Приравнение по значимости принципа лирики и принципов драмы и эпоса. Принцип лирики (выражение) ставится на одну ступень с принципами драмы и эпоса: эпос — рассказывает, драма — показывает, лирика — выражает (эта схема, впрочем, имела множество вариаций). Все три принципа теперь равнозначны, каждый род теперь имеет собственное определение. Разумеется, такая равнозначность стала возможной лишь после отказа от идеи подражания как принципа, объединяющей все виды и жанры словесности.

С точки зрения же интермедиального теоретического взаимодействия «музыки и слова» суть всего этого процесса состояла в том, что 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 выделенные нами четыре момента.

1. Формирование представления о музыке как немиметическом искусстве

Благодаря Аристотелю, отнесшему «большую часть авлетики и кифаристики», вместе с эпосом, трагедией, комедией и дифирамбической поэзией, к «подражанию» («Поэтика». 1447а), принцип подражания как «единый принцип» всех искусств вплоть до XVIII века включительно обычно распространялся и на музыку. Поскольку же заявленная Аристотелем «подражательность» музыки всегда оставалась крайне затруднительной для толкования, то неудивительно, что общий кризис принципа подражания начался именно с музыки. С середины этого столетия теоретики искусства один за другим утверждают, не без вызова традиции, что музыка «ничему не подражает».

В 1744 году англичанин Джеймс ХАРРИС находит «силу» музыки «не в подражании или в вызывании идей, но в вызывании чувств, которым могут соответствовать идеи (A Power which consists not in Imitations, and the raising Ideas;

but in the raising Affections, to which Ideas may correspond)» («Три трактата...» Р. 99). Другой англичанин, ТОМАС ТУАЙНИНГ, пишет, словно в прямое продолжение мысли ХАРРИСА: «Музыка не подражательна (imitative), 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» («Трактат Аристотеля о поэзии...», 1789. Р. 49). Эта апология инструментальной музыки и «неопределенности» ее выражения противостоит знаменитому высказыванию Д'АЛАМБЕРА во вступительном слове редакторов к «Энциклопедии»: «Всякая музыка, которая ничего не изображает, — не более чем шум (Toute Musique qui ne peint rien n'est que du bruit...)» (Discours préliminaire des editeurs // Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers. P., 1751. Vol. 1. P. XII).

На немецкой почве сходные идеи развивал 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 (Schöpferin bin ich und ahme nie nach; ich rufe die Töne hervor, wie die Seele Gedanken hervorrufft, wie Jupiter Welten hervorrief aus dem Nichts, aus dem Unsichtbaren; und so dringen sie auch, wie die Zaubersprache aus einer anderen Welt, zur Seele, dass diese, ergriffen vom Strom des Gesangs, sich selbst vergisst, sich selbst verliert)» (S. 245).

Итак, музыка ничему не подражает; по словам Мишеля-Поля Ги де ШАБАНОНА, она «не есть искусство, которое подражает или стремится подражать (ce n'est pas un Art qui imite, ni qui cherche même à imiter)» («Наблюдения над музыкой...» — «Observations sur la musique et principalement sur la métaphysique de l'art», 1779).

В этих и подобных им текстах рождаются три важные идеи. Первая состоит в том, что музыка — не подражательное и не изобразительное искусство: ее цель — не подражать природе и не изображать ее, но «вызывать» или выражать чувства. В английских текстах мы видим устойчивые выражения — to raise affections, move (agitate) 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 поразительно современное определение музыки — suggestive, «суггестивная». 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). 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, непосредственно (а эстетика XVIII века верила в возможность такой непосредственности) выражающего чувства и страсти. Эту идею находит яснее выражение уже у Ж.-Б. Дюбо, который провел различие между естественными и произвольными знаками, оказавшее огромное влияние на всю эстетику и поэтику XVIII столетия. Согласно Дюбо, музыка оперирует «знаками страстей, установленными самой природой», в то время как «артикулированные слова» — «лишь произвольные (arbitraires) знаки страстей» («Критические размышления о поэзии и живописи», 1719. Рус. пер. — С. 247).

Карл Дальхауз, описывая переход в музыкальной эстетике от принципа подражания/изображения к принципу выражения, подчеркивает важность идеи Дюбо для этого процесса: «Мысль о том, что тоны являются “естественными знаками” чувств, — мысль, которая со времени Дюбо царила в музыкальной эстетике, способствовала переходу от принципа изображения к принципу выражения (vom Darstellungs- zum Ausdrucksprinzip). Теория подражания, которая предписывала композитору роль рассудительного наблюдателя, К. Ф. Э. Бахом, Д. Шубартом, Гердером и Хейнзе была отвергнута как ограниченная и тривиальная» (Dahlhaus: 1976. S. 35).

Словосочетание «естественный знак» кажется нам по меньшей мере парадоксальным: как, собственно, знак, конвенциональный по самой своей сути, может быть естественным, данным от природы? Музыкальный язык для всякого человека, знакомого с историей музыки, представляется не менее искусственным (т. е. выработанным в результате долгого исторического развития), чем любой другой язык. Иначе дело виделось эстетикам XVIII века: фиктивное (с современной точки зрения) представление о естественности музыкального языка казалось им едва ли не аксиоматичным.

В 1767 г. английский теоретик ДЖЕЙМС АШЕР в рассуждении о «языке музыки» соединяет вторую и третью идеи — представление о музыке как естественном языке чувств (страстей) и идею неопределенности и неясности (суггестивности) ее образов. Музыка — «язык восхитительных ощущений, который гораздо более красноречив, чем слова (It is a language of delightful sensations, that is far more eloquent than words)... Мы чувствуем, что музыка затрагивает и нежно движет приятные и возвышенные страсти (touches and gently agitates the agreeable and sublime passions); что она погружает нас в меланхолию и возвышает к радости... Музыка, таким образом, есть язык, обращенный к страстям (a language directed to the passions); но самые грубые страсти получают новую природу и становятся приятными в гармонии; позволяют себе добавить, что музыка пробуждает (awakens) 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 (the most elevated sensation of music arises from a confused perception of ideal..., which is sufficiently perceivable to fire the imagination, but not clear enough to become an object of knowledge). Эту призрачную красоту разум, с томительным лю-

бопытством, 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 (This shadowy beauty the mind attempts, with a languishing curiosity, to collect into a distinct object of view and comprehension; but it sinks and escapes, like the dissolving ideas of a delightful dream, that are neither within the reach of the memory, nor yet totally fled. The noblest charm of music, then, though real and affecting, seems too confused and fluid to be collected into a distinct idea) («Клио, или Рассуждение о вкусе». Р. 52-54).

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 — показатели первоначального естественного состояния человеческой души и искусства — контрастируют с ремесленной «искусностью», рассудочной ясностью и расчлененностью на отдельные обособленные области — признаками нынешнего состояния искусства.

Показателен в этом смысле роман КАРЛА ФИЛИППА МОРИЦА «Андреас Харткнопф» (1785): его заглавный герой предается штудиям, которые «ставили целью сделать музыку непосредственным языком чувств, для чего членораздельные звуки гондились 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 (Sein Studium aber ging darauf, die Musik zur eigentlichen Sprache der Empfindungen zu machen, wozu sich die artikulierten Töne nicht so wohl schicken, als die unartikulierten, die das Ganze nicht erst zerstückten, um es dann wieder zusammenzufassen, sondern die es gleich so wie es ist, ganz und in seiner Fülle lassen)» (Moritz K. Ph. Werke. Frankfurt am Main, 1981. Bd 1. S. 458).

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 первоизданной 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.

2. Освобождение лирики от внешней связи с музыкой

Однако чтобы обрести собственную внутреннюю «музыкальность» — а именно, тот набор представлений о сущности музыки, который доминировал в рассматриваемую нами эпоху, — 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 веке. Так, ДАНИЭЛЬ ГЕОРГ МОРХОФ в «Учении о немецком языке и поэзии» (1682) 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 высокому стилю (höhesten Redensart)... Если бы в немецком языке имелась древняя музыкальная просодия, то можно было бы без усилий различать звуки и слова. Но теперь ясность стихотворения должна придти на помощь неясной музыке» (Texte. S. 111).

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: свободной от сложной метафорики, стилистически ясной.

Собственно, нечто подобное, но с оттенком оценочности, пишет в «Критических размышлениях» (1694) 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 (ces vers n'estoient pas d'une grande force ni d'une grande élévation); их слабость, собственно, и делала их пригодными для музыканта, которому они и были обязаны своей славой...» (Réflexion III / Oeuvres complètes / Ed. F. Escal. P., 1966. P. 503). «Возвышенность», которой Буало не хватало у Кино, — то же, что «метафорические обороты» и «самый высокий стиль» Морхофа — с той лишь разницей, что Морхоф не видит в их отсутствии признак слабости поэтического дара.

Однако в полной мере теоретическое разделение «музыкальной поэзии» и лирики (в значительной степени, конечно, лишь осмысляющее реальное состояние поэзии в ее отношении к музыке) совершилось в середине XVIII века, прежде всего в трактате берлинского композитора КРИСТИАНА ГОТФРИДА КРАУЗЕ «О музыкальной поэзии» (1753), где это разделение проведено с замечательной отчетливостью. Позиция Краузе с наибольшей ясностью выражена в следующем рассуждении:

«Лирическая поэзия не образует единства с нынешней музыкальной поэзией..., лирическое стихотворение не всегда является хорошей музыкальной поэзией (die lyrische Dichtung mit der heutigen musikalischen Poesie gar nicht einerley... ein lyrisches Gedichte nicht allezeit eine gute musikalische Poesie ist). Ныне мы имеем главным образом четыре разновидности оды (vierley Gattungen der Oden) [Для Краузе, как и для многих его современников, главным жанром лирики была ода, нередко отождествляемая с песней — А. М.]. Существуют хвалебные песни Божеству (Loblieder auf die Gottheit)... хвалебные песни героям (Loblieder auf die Helden)... кроме того, в одах воспеваются и другие прекрасные и достойные восхваления предметы, как, например, весна... Есть еще моральные, или философские оды... Далее, мы имеем вид песен, которые в особом смысле называют чувствительными (affectreiche Oden). Таковы все песни на любовные темы (alle Lieder über verliebte Materien)... Наконец, существуют оды, которые сочинены просто в шутку, для наибольшей веселости и удовольствия... Если рассмотреть эти четыре вида од с точки зрения их содержания, то в музыкальной поэзии наиболее обычен третий из них...» (S. 63-64).

Итак, из четырех видов оды (или песни, Lied, — у Краузе это синонимы) — хвалебной, морально-философской, любовной и шутливой — к музы-

кальной поэзии в наибольшей степени относится третий. Характерно, что Краузе здесь исходит из содержательного, а не формально-стилистического критерия. Ниже он подытоживает все признаки «музыкальной поэзии» в замечательном, пожалуй, до сих пор не превзойденном, ее определении: «Есть стихотворения, которые скорее прекрасны, чем трогательны. Стихотворение, предназначенное для пения, должно быть скорее трогательно, чем прекрасно... (Es giebt Gedichte, die mehr schön als rührend sind. Ein Singgedichte aber muss mehr rührend als schön sein...)» (S. 178).

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 iytique» (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 веке. 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» (Day: 1965. P. 3). 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.

3. Переориентация поэзии с живописной на музыкальную модель: лирика как (само)выражение

Поэтологические определения нередко основаны на аналогиях с другими искусствами. Так, в поэтике всегда большое значение имела формула Горация *ut pictura poesis* («Искусство поэзии», 361): в поэзии ценилась ее способность живописать, «представлять перед глазами». *Sub oculis subiectio*, «помещение перед глазами» (Квинтилиан. 9:2:40), — таково определение Квинтилианом фигуры гипотипосиса, основанной на способности слова делать события видимыми; при этом мы едва ли найдем в классической риторике фигуру, предполагающую в слове способность делать события слышимыми.

В поэтологии XVII — первой половины XVIII веков чрезвычайное распространение получает мысль, что поэзия — некая словесная живопись. Поэт, по утверждению ИОГАННА ПЕТЕРА ТИЦА, создает «говорящие картины» (*redende Gemählde*) («Две книги об искусстве делать верхне-немецкие стихи и песни», 1642. Цит. по: Markwardt: 1937. S. 66). ИОГАНН КРИСТОФ ГОТШЕД в своей классификации родов назовет первый литературный род «живописью поэта»: это «простое описание (*eine blossе Beschreibung*) или очень живое повествование (*sehr lebhaftе Schilderey*) о естественных вещах, которые поэт ... ясно и четко рисует перед глазами своих читателей»; это «живопись поэта (*Malerey eines Poeten*)» («Опыт критической поэтики», 1730. IV, § 1. Texte. S. 175).

В том же духе и ИОГАНН ЯКОБ БОДМЕР в 1741 г. называет поэта поэтическим живописцем (*poetischen Mahler*) — правда, таким живописцем, который умеет рисовать и внутрен-

нее: «Ибо поэт не довольствуется описанием внешнего, но описывает и то, что скрыто в душе, что приводит ее в движение... (Denn ein Poet begnügt sich nicht das Außerliche zu beschreiben, sondern auch was in dem Gemüthe verborgen liegt, was dasselbe in Bewegung setzet...)» («Критические рассуждения о поэтической живописи писателей». S. 236, 240).

Однако уже во второй половине XVII века 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 «Немецком поэтическом искусстве» (1679) Зигмунда фон Биркена, который, с одной стороны, видит в поэте «художника», рисуемого «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*)» (Цит. по: *Markwardt: 1937*. S. 127; Б. Марквардт считает, что в текст вкралась ошибка наборщика и в первом случае вместо «stumme» следует читать «redende» — «говорящая»). То же вполне идиллическое 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, «сколько великим может быть объединенное действие этих искусств в поэзии» (Цит. по: *Markwardt: 1937*. S. 336).

С давних времен поэзия нередко понималась как синтез нескольких (или даже всех) искусств, средоточие их достоинств; но если ДАНТЕ в начале XIV века видел в поэзии соединение «риторики и музыки» (Поэзия — «*fictio rethorica musicaque poita*, вымысел, облеченный в риторику и музыку» — «О народном красноречии», II:iv:2), если Колуччо Салутати на рубеже XIV и XV веков ухитряется соединить в поэзии достоинство всех семи свободных искусств («мудрейшие мужи», создатели поэзии, «соединив грамматическую соразмерность, логическую правильность, риторическую украшенность, заимствовали у арифметики — числа, у геометрии — меры, у музыки — мелодии, у астрологии — уподобления, создав из всего этого повествование, или искусство поэтическое...» — «О подвигах Геракла». Lib. 1, cap. 3. Bd 1. S. 19), то теперь, в поэтологии XVII — первой половины XVIII веков, «формула поэзии» принимает новый вид: она «состоит» из лучших свойств живописи и музыки.

К середине XVIII века равновесие между двумя аналогиями нарушается. В поэтологических рассуждениях появляется тенденция, которую Кэвин Бэрри назвал «антипикториализмом» (*Barry: 1987*. P. 43-45): некоторые предромантически настроенные авторы стали воспринимать живопись как ограниченное, неповоротливое, статичное искусство, неспособное передать все богатство состояний природы и настроений души.

Одним из первых документов «антипикториализма» являются, по мнению К. Барри, наброски Уильяма Коллинза к «Оде к вечеру» («*Ode to evening*») (1744-46). В одном из набросков (фрагмент «*Ye genii who, in secret state*») Коллинз пишет:

«Все краски, которыми когда-либо пользовалась живопись, слишком безжизненны, тусклы и слабы, чтобы нарисовать ее [луны] росистый рассеянный свет ... Какое искусство способно нарисовать скромный луч, такой спокойный,

целомудренный и холодный, что играет вокруг тех утесов или освещает край того мерцающего пруда? Нежное свечение ее [луны] окружности не может описать ни один поэт, хотя он и выбрал тончайшие слова из всех тех, что когда-либо произносились (*All Tints that ever Picture us'd / Are lifeless, dull and mean / To paint her [луны] dewy Light diffus'd / (...) What Art can paint the modest ray / So sober, chaste and cool / As round yon Cliffs it seems to play / Or skirts yon glimmering Pool? / The tender gleam her Orbs affords / No Poet can declare / Altho' he chuse the softest words / That e'er were sigh'd in air*)» (Collins W. *The Works* / Ed. by R. Wendorf, Ch. Ryskamp. Oxford, 1979. P. 76-77).

Констатация слабостей живописи совпадает здесь с признанием поэта в собственном бессилии — однако не будем забывать, что в наброске Коллинза мыслит себя пока еще в роли «поэта-живописца» (отсюда — и традиционная аналогия с живописью, однако, уже признанной бессильной). В окончательном тексте оды все меняется: упоминание живописи и ее бессилия исчезает, зато текст пронизывается акустическими образами (пастушеская песня — «*pastoral song*», звуки, издаваемые летучей мышью и жуком, церковный колокол и т. п.). К. Барри пишет об «Оде к вечеру»: «Стихотворение предстает неким обменом звуками. Живопись и живописное не упомянуто»; стихотворение оказывается своего рода музыкальным «дуэтом, который исполняют поэт и вечер» (*Barry: 1987*. P. 45).

Кульминацией этого «дуэта» становится четверостишие, в котором поэт просит вечер (у Коллинза он женского рода и олицетворен в образе некой девы) научить его быть музыкантом: «Теперь научи меня, спокойная дева, спеть тихую мелодию, чьи стопы, прокравшись через твой темнеющий дол, будут достойны слиться с его тишиной (*Now teach me, Maid compos'd, / To breathe some soften'd Strain, / Whose Numbers stealing thro' thy darkening Vale, / May not unseemly with its Stillness suit*)» (Collins W. *Ibid*. P. 44). По справедливому замечанию К. Барри, ода Коллинза вкпе с цитированными набросками к ней «ведет нас от поражения живописи к признанию возможностей музыки» (*Barry: 1987*. P. 44).

Весьма своеобразную мотивировку «антипикториализма» нашел и у КРИСТОФЕРА СМАРТА в пассаже из поэмы «*Jubilate Agno*» (1759-63): «... Живопись — род идолопоклонничества (*Painting is a species of idolatry*), хотя и не такой грубый, как скульптура. Ибо нехорошо смотреть с вождением на всякой мертвое творение. Ибо когда так делается, что-то убывает в духе и переходит из жизни в смерть (*something is lost in the spirit and given from life to death*)» (Smart Ch. *Jubilate Agno* // *The poetical works*. Vol. 1. Oxford, 1980. P. 85).

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 ШАБАНОН («О музыке, рассмотренной отдельно и в ее отношениях со словом, языками, поэзией и театром», 1785. P. III).

Итак, поэзия переориентируется с живописной модели на музыкальную. Кэвин Берри находит приметы этой переориентации даже в «паратексте» поэтических сборников — в изменении изобразительного ряда обложек, титульных листов и пр.: «Хорошо известно, что у эмблематического конца XVII в. в качестве сестры поэзии чаще всего появляется живопись. Взгляд на эмблемы, предпосылаемые изданиям поэтов середины XVIII в., сразу же создает ощущение контраста. Ряд ранних изданий "Времен года"

Джеймса Томсона, “Од” Уильяма Коллинза, “Стихотворений” Томаса Грея ... иллюстрирован различными эмблемами, и все они отождествляют поэзию с музыкой. В некоторых случаях стихотворениям предпослано изображение поющей птицы; чаще картинка изображает музыкальный инструмент ..., чтобы подчеркнуть идею, часто повторяемую в самом стихотворении: искусства поэзии и музыки определяют друг друга» (*Barry: 1987. S. 6*).

Поэзия — уже не «живопись плюс музыка», но музыка и только музыка. Этот поворот нашел итоговое выражение в знаменитом определении Иоганн 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 (*Poesie ist mehr als stumme Malerei und Skulptur, und noch etwas ganz anderes als beide, sie ist Rede, sie ist Musik der Seele*)» (*«Критические леса», 1769. IV. Werke / Hrsg. H. Düntzer. S. 525*). Характерен в этом смысле вышеупомянутый гердеровский спор поэзии и музыки: в его заключении Аполлон, примиряя 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 (*Ihr seid Beide meine Töchter; Du, Malerei, die Zeichnerin für den Verstand, Du, Tonkunst, die Sprecherin zum Herzen, und Du, meine liebe jugendliche Dichtkunst, Du die Schülerin und Lehrerin Beider*)» (*«Какое из искусств, музыка или живопись, обладает большим воздействием? Разговор богов», 1781/82 и 1785. S. 250*). Формальное примирение не может, конечно, 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 трудом утверждается (окончательно, наверно, только у Гердера) в эстетическом словаре эпохи, в котором, как мы уже отмечали, 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 нелегкий путь к вскоре ставшей тривиальной (а затем вновь оспариваемой) мысли о том, что в лирике поэт выражает собственные чувства (а не подражает чужим): памятью 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 Готтшедом и в еще большей 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. Каницем и Й. фон Бессером на кончины своих супругов, находил в них не изливание личных чувств поэтов, но лишь «прекрасно выраженные аффекты (*schön ausgedruckter Affecten*)». 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 (...ein Dichter zum wenigsten dann, wann er die Verse macht, die volle Stärke der Leidenschaft nicht empfinden kann. Diese würde ihn nicht Zeit lassen, eine Zeile aufzusetzen, sondern ihn nöthigen, alle seine Gedanken auf die Größe seines Verlust und Unglück zu richten. Der Affect muß schon ziemlich gestillet seyn, wenn man die Feder zu Hand nehmen, und alle seine Klagen in einem ordentlichen Zusammenhange vorstellen will)» (*«Опыт критической поэтики», 1730. S. S. 177-178*). Обращаясь к вышеупомянутым плачам, Готшед пронизительно отмечает, что в них нетрудно «обнаружить некоторые слишком искусственные мысли и принужденные выражения, которые не могла бы произвести и не потеряла бы подлинная скорбь».

Сторонником понимания лирики как (само)выражения поэтика Готтшеда кажется безнадежно устаревшей; однако любопытно, что в конце столетия Фридрих Шиллер, протестуя против чрезмерно личностных изливаний в поэзии, займет примерно такую же позицию, хотя и переформулирует ее на своем эстетическом языке (→ раздел о Шиллере в очерке немецкая поэтика).

Рассуждения Готтшеда, не лишенные здравого смысла и наблюдательности, казалось бы, противостоят магистральной линии формирования учения о лирике как самовыражении — линии, которая нашла завершение в поэтике Гердера и романтиков. Тем не менее у Готтшеда можно найти и пассажи, позволяющие в определенном смысле считать его, как это делал З. Лемпицкий (*Lempicki: 1920. S. 244*), предшественником Гердера. Таков пассаж (В главе «О происхождении и развитии поэзии» — «*Vom Ursprünge und Wachstume der Poesie*») о смысле «тонов»: «Разве не учит нас природа выражать все наши душевные наклонности посредством определенного тона речи? Что есть плач ребенка, если не жалобная песня, выражение горя, которое причинено ему неприятным впечатлением? Что есть плач и радость, если не вид веселого песнопения, выражающего удовлетворение души? Всякая страсть имеет свой собственный тон, посредством которого она себя выражает (*Lehrt uns nicht die Natur, alle unsre Gemüthsneigungen durch einen gewissen Ton der Sprache ausdrücken? Was ist das Weinen der Kinder anders, als ein Klagelied, ein Ausdruck des Schmerzes, den ihnen eine unangenehme Empfindung verursacht? Was ist das Lachen und Frohlocken anders, als eine Art freudiger Gesänge, die einen vergnügten Zustand des Gemüthes ausdrücken? Eine jede Liedenschaft hat ihren eigenen Ton, womit sie sich an dem Tag legt*)» (*«Опыт критической поэтики», Изд. 1737. S. 52-53*). Если не знать, что эти слова написал «педант» Готшед, можно было бы приписать их Гердеру или даже кому-нибудь из романтиков.

Тем не менее, уверенность Готтшеда в невозможности для поэта выражать свое собственное чувство уже в середине XVIII века казалось чуть ли не кощунством. Против них — а в сущности, и против применения к поэзии принципа подражания (ведь, по Готтшеду, поэт в лирике «подражает аффекту») — горячо протестует Фридрих Клопшток: «Требовать от поэта одного лишь подражания — значит превращать его в актера... И, наконец, тот, кто описывает собственную скорбь! Он подражает сам себе?» (*«Мысли о природе поэзии», 1759. S. 284*).

Шарль Баттё был, видимо, первым кто подробно обобщал триаду родов (правда, у него она дополнялась дидактическим родом) — однако роды у него по-прежнему объединены принципом подражания. Это решение казалось неудовлетворительным, и немецкоязычные поэто-

логи 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 (die Miene der Nachahmung annähme, wo daran gelegen war, dass es für Ernst, für wahre Empfindungen oder Grundsätze und Gesinnungen gehalten werde)... 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 (wenn man sie bloß für Nachahmung, bloß für ein Werk der Vorstellung, bloß für ein Spiel der Vorstellungskraft ansieht, und die Spuren davon zu bemerken glaubet, als wenn man sie mit der Überzeugung liest, daß der Poet hier nicht nachgeahmet, sondern aus vollen Herzen gesungen habe)» (Цит. по: *Lempicki: 1920. S. 299*).

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 году в Галле книгу стихов, содержащую раздел «О лирической поэзии и о чувстве...». В нем Шрёдер, по словам З. Лемпицкого, первым обратившего внимание на его текст, «попытался, опираясь на Баттё... , определить сущность лирики со стороны ее музыкального элемента» (*Lempicki: 1920. S. 299*). Шрёдер различает аффекты (Affekte) и чувства (Empfindungen); под чувствами он понимает «первые движения души» при ее столкновении с «благими и прекрасными предметами». 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 непрочно. Он связал эти звучащие слоги и заметил в них гармонию и мелодию. Так возникли музыка и поэзия».

Само по себе представление об общем происхождении музыки и поэзии для эстетики XVIII в. — общее место (хотя Шрёдер развивает его несколько раньше Гердера, который внимательно изучал трактат Шрёдера). Оригинальность Шрёдера в том, что он прилагает это представление к родовой систематике, выводя сущность лирического из музыкального. Лирика связана с музыкой не

внешним образом (как в понимании английских теоретиков XVII в., для которых лирика — эти стихи, исполняемые музыкально или приспособленные к сочинению для них музыки), но внутренне. Эта внутренняя связь проявляется в сходстве «правил» музыки и лирики: «Так как музыкальное искусство (Tonkunst) имеет с лирической поэзией общую цель [выражение страстей — А. М.], то и правила их (ihre Regeln) соответствуют этой цели». Следующим логическим шагом было бы выведение лирики из-под действия принципа подражания, однако в этой точке Шрёдер останавливается: если музыка, как пишет он, выражает чувства, то «поэт, выражая их, в то же время им подражает (der Poet aber die Empfindung selbst mit dem Ausdrücke zugleich nachahmt)». 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 (Цит. по: *Lempicki: 1920. S. 300-301*).

Нерешительность Шрёдера не помешала З. Лемпицкому дать его построениям высокую оценку: «Он хотел решить проблему лирики генетически и психологически; внешних форм для него было недостаточно, чтобы охарактеризовать различные типы лирического выражения, — для него определяющим моментом лирического стали чувства как содержание души», и здесь «лирика оказалась тесно связана с музыкой по признаку выражения чувств». Таким образом, Шрёдер «определил сущность лирики с точки зрения содержащегося в ней музыкального элемента» (*Lempicki: 1920. S. 301*).

В том же направлении движется и ИОГАНН ГЕОРГ ЗУЛЬЦЕР, о чем свидетельствует статья «Лирическое» из его «*Всеобщей теории изящных искусств*» (по структуре представляющей собой словарь) (1771). С одной стороны, Зульцер сохраняет внешнее определение лирики: «Общий характер этого рода определяется тем, что каждое лирическое стихотворение предназначено для пения (Der allgemeine Charakter dieser Gattung wird also daher zu bestimmen sein, daß jedes lyrische Gedicht zum Singen bestimmt ist)» (статья «Lyrisch»). 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 (aus der Fülle der Empfindung)... Таким образом, содержание лирического стихотворения — это всегда изъявление чувства (ist der Inhalt des lyrischen Gedichts immer die Äußerung einer Empfindung)... В лирическом стихотворении всегда, даже когда оно обращено к другому лицу, есть немало от природы монолога, исполненного чувства и обращенного к себе (Das lyrische Gedicht hat, selbst da, wo es die Rede an einen anderen wendet, gar viel von der Natur des empfindungsvollen Selbstgespraches)».

Если мы последуем за ссылкой Зульцера и обратимся к статье «Пение» («Gesang») 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 (Die einzeln Töne, woraus der Gesang gebildet ist, sind Äußerungen lebhafter Empfindungen), 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 — изобретения не

столько человека, сколько самой природы. Краткости ради мы назовем звуки, вызванные человеческими чувствами, страстными звуками. Звуки же речи — это обозначающие звуки... (Also sind die Elemente des Gesangs nicht so wohl eine Erfindung der Menschen als der Natur selbst. Wir werden Kürze halber diese, von der Empfindung dem Menschen gleichsam ausgepreßte Töne, leidenschaftliche Töne nennen. Die Töne der Rede sind zeichnende Töne...))».

Общий ход мысли Зюльцера 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 неподражаемое 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.

К идее музыки как первичного и естественно-го «языка страстей», служащего основой и/или моделью для лирики (в широком понимании — для всей поэзии) обращаются в этот период и многие другие теоретики. Дэниэл Уэбб выстраивает следующую схему: «Задача музыки — в том, чтобы улавливать движения страсти в момент, когда они исходят из души; живопись ждет того момента, когда они побудят к действию или определятся в характере; но поэзия обладает преимуществами обоих искусств... ее подражания охватывают и движение, и его результат (...it is the province of music to catch the movements of passion as they spring from the soul; painting waits until they rise into action, or determine in character; but poetry, as she possesses the advantage of both ... her imitations embrace at once the movement and the effect)» («Наблюдения над соответствием между поэзией и музыкой», 1769. Р. 45-46). Уэбб не отказывается от идеи подражания и не отделяет в своей схеме лирическую поэзию от других родов; но понятно, что если поэзия соединяет два начала — музыкальное (подражание страсти в момент ее возникновения) и живописное (подражание действию страсти), то лирика скорее будет связана с началом музыкальным.

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 лирика 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 (1773) 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») (S. 114, 118, 120). Следует напомнить, что ода, по Гердеру, понятие, почти синонимичное лирике, — «первородное дитя чувства, исток поэзии, ядро ее жизни (Das

erstgeborene Kind der Empfindung, der Ursprung der Dichtkunst, und der Keim ihres Lebens ist die Ode)» («Фрагменты трактата об оде», 1764).

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 «Лирика в природе и сущности лирической поэзии» (1795), который он начинает с демонстративной акцентуации парадокса лирики: она представляет собой «песнопение без пения в собственном смысле, невыразимые песнопения (Gesänge ohne wirklichen Gesang; unsagbarer Gesänge)» (S. 175). Но далее и само понятие пения подвергается новому, расширенному пониманию: «Что есть пение, как не выражение чувства (Was ist Gesang, als Ausdruck der Empfindung), будь то скорбь или радость, как не воодушевленная речь, которая говорит нам об оживших предметах, как не возвышение нашего голоса для приятнейшего, могущественнейшего выражения слова в тоне? И если речь 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 (sind Worte Gesang, wenn sie gleich nicht gesungen werden): довольно того, что музыка чувств, образов, речи составляет их [слов] тело и душу (eine Musik der Empfindungen, der Bilder, der Sprache ihr Körper und Geist ist). Чего только нельзя положить на музыку? Музыка может сопровождать и текст газеты (ein Zeitungsblatt). И если она может это, то и речь без ее помощи может стать музыкой». Рассуждение завершается следующим определением лирики: «Лирическая поэзия есть заверщенное выражение чувства или представления в высшем благозвучии речи (die lyrische Poesie ist die vollendete Ausdruck einer Empfindung oder Anschauung im höchsten Wohlklange der Sprache)» (S. 181).

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 Шмиц: у Гердера «связь поэзии и музыки не находит обоснования в чисто звуковой сфере» (Schmitz: 1960. S. 177). 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 рассуждении о поэзии Клопштока из письма Гердера к Ф. Николаи: «Как музыкальная речь (musikalische Sprache), 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 (Mechanische Musik des Substantiven- und Verbenklang) ... , но истинную ускользающую мелодию слов, сопровождающую чувство, движение стиха (wahre fortgehende Melodie der Worte

zur Empfindung, zur Bewegung des Verses)... Душа песни — в звучании, ходе, танце представлений (Seele des Liedes im Klange sei, im Gang, im Tanze der Vorstellungen)» (Briefwechsel mit Nicolai / Hrsg. von O. Hoffmann. Berlin, 1887. S. 78).

Насколько новыми и странными были эти идеи, видно из ответа рационалиста Николаи, который никак не мог взять в толк, что такое «мелодия слов» и «звучание представлений»: «То, что Вы говорите о музыке в версификации Клопштока, признаюсь, мне совершенно непонятно. Но, возможно, Вы и правы, ибо я готов признать, что у меня нет способности к восприятию определенных ощущений» (Ibid. S. 82). Николаи считает, что Гердер говорит о «версификации» Клопштока, не понимая, что речь — совсем о другом.

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 [Das Wesen des Liedes ist Gesang, nicht Gemälde; очевиден выпад в адрес теряющей популярность теории поэзии как словесной живописи — А. М.]; ее совершенство определяется *мелодическим ходом* [курсивы Гердера — А. М.] страсти или чувства (seine Vollkommenheit liegt im *melodischen Gange* der Leidenschaft oder Empfindung), который можно обозначить старым подходящим словом — *напев* (Weise). Если в песне нет этого, нет *тона*, нет поэтической *модуляции* (poetische Modulation), 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* (lyrische Weise), 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 (Über kurz oder lang wird statt des schlechtern, ein bessrer Inhalt genommen und drauf gebaut werden; nur die Seele des Liedes, poetische Tonart, Melodie, ist geliebt)... Песню нужно *слушать*, а не *смотреть*; слушать слухом *души*, который не только считает, меряет и взвешивает [mit dem Ohr der Seele, das nicht allein zählt und messt und wäget — 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 (sondern auf Fortklang horcht und in ihm fortschwimmt)» [курсивы Гердера — А. М.] («Предисловие ко 2-й части "Народных песен"», 1779. S. 309-310)

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, что подтверждается, когда Гердер продолжает следующим образом: «И при переводе самое тяжелое — передать этот тон, *песенный тон* (Gesangton) чужой речи». Музыкальный, («песенный») «тон» народной песни — не мелодия в буквальном смысле,

но часть словесной конструкции, с которой имеет дело переводчик.

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 — выпады Гердера в адрес живописности) и научиться «выражать».

В том, что ориентация лирики на музыку предполагает размежевание с живописью, отказ от изобразительности, нет ничего удивительного. Однако теоретики эпохи, отождествлявшие музыку как «естественный язык чувств» с музыкальной «неартикулированностью» (профессиональный музыкант с таким возмущением на музыку едва ли согласился бы), шли дальше: лирика, чтобы стать музыкой в полной мере, должна в идеале отказаться от артикулированности слова. Здесь пролегает последняя черта между музыкой и лирикой, эту черту упоминает БАТТЁ как неизбежное различие между двумя искусствами: «... Музыка — выражение сердечных чувств посредством неартикулированных звуков, музыкальная поэзия, или лирика, — выражение тех же чувств посредством артикулированных звуков, или, что то же самое, слов (la Musique etant une expression des sentimens du coeur par les sons inarticulés, la Poesie musicale, ou lyrique, sera l'expression des mêmes sentimens par les sons articulés, ou, ce qui est la même chose, par les mots)» («Принципы литературы», 1764. Изд. 1774. Vol. 3. P. 214).

Баттё отнесит к существованию этой черты совершенного спокойно, как к неизбежности, — однако для радикальных адептов лирической музыкальности, к коим, без сомнения, нужно отнести Гердера, и она должна быть преодолена: лирика способна уйти не только от изобразительности живописи, но и от отчетливости слова; она способна стать такой же «неопределенно-целостной», как и музыка. Гердер описывает воздействие поэзии как торжество скрытых в ней «естественных тонов чувства» (все те же естественные знаки Дюбо!) над буквальным смыслом, составляющим лишь «поверхность» текста (→ подробнее в разделе о Гердере в очерке *Немецкая поэтика*). «Слово ушло (Das Wort ist weg), и звучит тон чувства» («О происхождении речи», 1770. S. 100-101), — с такой резкостью о господстве в лирике «музыки» над словом не сказал больше никто из теоретиков XVIII века.

Однако и у других теоретиков мы найдем сближение лирики (поэзии) и музыки по признаку «неопределенности» их предмета. Так, ДЖЕЙМС АШЕР пишет: «Мы понимаем инстинктивно, без поддержки разума, что музыка связана с поэзией. Основное предмет обоих — нечто недоступное пониманию (something beyond conception), восхитительное и возвышенное; когда мы пытаемся сосредоточить на этом наш взгляд, мы обнаруживаем, что оно лежит ниже нашего горизонта и является нам лишь на заре, чье блистание изумляет нас. Соответственно, в обоих этих искусствах есть некое совершенство, некое *plus ultra*, невыразимое и недостижимое (beyond expression and attainment), о котором великие поэты и великие музыканты имеют лишь смутное представление, не говоря уже о возможности к нему приблизиться. Но хотя им и не дано познать это, они все же чувствуют, когда приближаются к этому неведомому предмету, который одновременно и открывается воображению, и скрывается от него (that seems at

the same time appear and hide from the imagination)» («Введение в теорию человеческого сознания», 1771. P. 80-81).

В поэтологии немецких романтиков представление о лирике как роде литературы, в котором музыкальность стала неким внутренним принципом, утверждается окончательно; при этом «музыкальное» связывается с таким выражением 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 музыкальность характерно следующее рассуждение АВГУСТА ВИЛЬГЕЛЬМА ШЛЕГЕЛЯ: «Всякое непосредственное представление внутреннего состояния, т. е. всякое выражение либо мимично, либо музыкально (entweder mimisch oder musikalisch). 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 (Da nun der mimische Ausdruck einer einzelnen Gemütsbewegung sich gar nicht von wirklicher Natur unterscheiden läßt und also auch nicht ins Gebiet der Kunst gehören würde, so ist der Ausdruck im lyrischen Gedichte notwendig musikalisch)» («Лекции по эстетике» — «Vorlesungen über Aesthetik I (1798-1803)». Paderborn, 1989. S. 70).

4. Лирика в новой 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 (в чистом или осложненном виде) появляется в итальянский трактатах уже в XVI веке — например, у АНТОНИО СЕБАСТЬЯНО МИНТУРНО, с тем нюансом, что лирика названа здесь меликой. «Вся поэзия делится на три части (in treis summam dividitur parteis): на одну из них притязают эпические поэты (epici), включает она все поэмы, не требующие ни песни, ни танца (quibus neque cantu, neque saltatione opus sit). На другую [притязают] сценические поэты (scenici), она состоит из трагедии, комедии, сатиры и других сочинений, которые создаются, чтобы стать зрелищем в театре. На третью [притязают] мелики (melici), и она не может существовать без гармонии голосов и звуков (sine vocum sonorumque concentu)» («О поэте», 1559. Цит. по: Weinberg:1963. S. 742). Понимание лирики (мелики) у Минтурно остается традиционно внешним: это поэзия, сопровождаемая пением и музыкой. Две другие «части» также выведены по внешним, «внесловесным» признакам: сценические произведения представляют в театре, эпические же определены скорее негативно — в отличие от двух других частей, они не требуют ни музыки, ни танца (ни театрального представления, что не сказано, но подразумевается).

Позднее, на рубеже XVII и XVIII веков, Джован Марио Крешимбени выделил в качестве основных родов «epica», «tragica», «comica», «lirica». Появляется триада и в Англии — в трактатах и других поэтологических текстах XVII в. (примеры, не всегда убедительные, даны в книге: Scherpe:1968. S. 60-62). К. Шерпе считает, что «в английской теории XVII века уже сложились обобщающие обозначения родов “lyric”, “epic” и “dramatic”, которые отсутствовали в современной им немецкой поэтике» (Ibid. S. 61). Ис-

следователь указывает на такие тексты, как трактат «Об образовании» («Of education») Дж. Мильтона (1644), где бегло упоминается «возвышенное искусство» [поэтики], которое «учит, каковы законы истинной эпической поэзии, а также драматической, лирической (teaches what the laws are of a true Epic Poem, what of a Dramatic, what of a Lyric)», «Опыт о драматической поэзии» Дж. Драйдена (1668). В Германии АЛЕКСАНДР БАУМГАРТЕН (1735) приводит формулу триады абсолютно четко, как нечто само собой разумеющееся (lyricum, epicum, dramaticum cum subdivisio generibus) (Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus. Hamburg, 1983. S. 78. § 106), но не дает ей никаких объяснений.

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 Филлиппа. 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 автономной сущности.

Поэтика XVIII века решает задачу нахождения собственного признака, собственной «характерности» для всех родов, которые теперь обретают свои внутренние принципы, не связанные отношениями оппозиции, бинарного противопоставления. Обнаружение таких самостоятельных и независимых друг от друга принципов позволяет включить в систему и лирику с ее особым принципом выразительности. При этом система родов освобождается 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, 2-м и 3-м изданиях «Курса изящной словесности» («Cours de belles lettres», 1753 и 1755). Четыре рода выделены каждый по собственному критерию, каждый обладает своим автономным принципом (→ подробнее в экскурсе Род литературный): рассказ-повествование 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 родовое качество лирики — но речь всё еще идет о внешней связи с музыкой, а не о внутренней музыкальности слова.

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 ИОАННА 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 (Schilderung)

предметов и их свойств, то возникает *описательная поэзия* [beschreibende Poesie; 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 собственных чувств поэта (Ausdruck seiner Empfindungen in ihrer ganzen Fülle) во всей их полноте в *лирической поэзии* («*Опыт теории изящных искусств*», 1783. С. 37-38).

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, выделявшаяся в автономный род на основе нового признака — выражения чувств с некоей 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. Так в поэтику возвращается только что, казалось бы, преодоленный принцип бинарности.

Приведем лишь два примера такой метаклассификации. Первая (и, возможно, самая ранняя) принадлежит Иоганну Адольфу Шлегелю — переводчику Баттё, снабжавшему каждое издание своего перевода всё новыми собственными критическими и полемическими дополнениями. Пытаясь сформулировать собственную «новую» систему родов (в рассуждении с претенциозным названием «*О высшем и самом всеобщем принципе поэзии*», 1759), Шлегель выделяет два рода — «поэзию живописи (Poesie der Malerey)» и «Поэзия чувства (Poesie der Empfindung)»; первая изображает внешнее (она «говорит глазу»), вторая — внутреннее (она «говорит сердцу — redet ins Herz») (С. 364-65). Эта система несколько модифицирована в третьем издании Баттё (1770; рассуждение «*О гении в изящных искусствах*»): здесь И. А. Шлегель различает принцип чувствительности (Empfindsamkeit), который может преобладать в оде, элегии, эклоге, трагедии, музыке; и принцип воображения (Einbildungskraft) (преобладает в «живописной поэзии», повествовательной литературе, комедии и т. п.). В эпосе оба принципа соединяются (С. 19). В этой метаклассификации, которая является лишь очередной вариацией вечной альтернативы поэзии-как-музыки и поэзии-как-живописи, недавно найденные признаки лирики («чувство», «чувствительность») восприняты уже как нечто, что может присутствовать и в других литературных жанрах (так, по признаку «чувствительности» лирика может группироваться с трагедией): открывается путь к пониманию рода не как таксономической категории, но как «краски», которая может присутствовать в произведениях различных жанров и родов (подробнее → экскурс Род литературный).

Другой, уже относящийся к XIX веку романтический пример родовой метаклассификации с выделением лирики по критерию музыкальности — дихотомия, сформулиро-

ванная Фридрихом Шлейермахером в «Лекциях по эстетике» (1819). 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 (so füllt das Lyrische allein die eine Seite dieser Duplicität aus, nämlich die musikalische Poesie, das Epische und Dramatische aber die andere, als die bildliche)» (Schleiermacher F. Vorlesungen über die Aesthetik / Sämtliche Werke. Berlin, 1842. 3 Abth., Bd 7. S. 648).

Метаклассификация, которую Шлейермахер надстраивает над триадой эпос-драма-лирика, вновь представляет собой не более чем вариацию все той же диады «поэзия-музыка и поэзия-живопись». При этом лирика 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 метафорический понятией музыкальности свое сущностное определение, которое и стало основой для выделения лирики в особый литературный род.

А. Е. Махов.

МЕЛОДИЯ

Мелодия как соотношение тонов фиксированной высоты — исключительная принадлежность музыки: ведь звуки речи не обладают точной высотой тона. Именно здесь, казалось бы, и пролегал одна из «недоступных черт» между словесностью и музыкой. Однако (отчасти под влиянием Аристотеля, назвавшего музыку в числе шести элементов трагедии: meloroiia, что в последующих трактатах по поэтике — например, у Скалигера — часто понималось как melodia) этот факт не помешал поэтике утвердиться в идее, что существует особая мелодия слов; что звуки, слова и даже образы поэзии складываются в мелодию. Уже у Дионисия Галикарнасского мелодия (melos), понятая как словесное явление, фигурирует среди необходимых моментов «приятной и красивой речи», доставляющих «наслаждение слуху»; мелодия речи — такое «сплетение букв» и такой «склад слогов», при которых достигается, во-первых, соответствие речи «возбуждаемым чувствам» (так, у Гомера «путем построения слогов» переданы боль, «сила страсти», «тишина пристани» и т. п.), а во-вторых, «многобразность и красота» речи. У Дионисия «мелодично» произведение, «приятное слуху»; «мелодичность» достигается разными способами — вкраплением в сочинение «мелодичных, ритмичных и приятно звучащих» слов, избеганием монотонности, искусственным введением разнообразия и т. д. («*О расположении слов*», I в. до н. э. XI, XV. С. 181-182, 189-190).

Дионисий далек от того, чтобы понимать мелодию речи как точное расположение тонов и тем самым отождествлять ее с мелодией музыкальной (чем позднее займутся многие иные теоретики); по природе своей — эта уже совсем иная мелодия, сохраняющая, однако, с музыкой одно общее свойство — способность услаждать слух.

Для средневековых и ренессансных теоретиков более важной становится идея о гармоничном соединении слов;

впрочем, граница между «гармоничным» и «мелодичным» в поэтологических построениях крайне зыбка. Экстравагантную попытку не только применить к поэзии понятие мелодии, но и придать ему вполне точный смысл предпринимает в конце XIV столетия итальянский гуманист Колуччо Салутати, который в первой книге трактата «*O podvigha Gerakla*» (ок. 1383 г.) подробно обсуждает взаимоотношения словесности и музыки.

Колуччо, в отличие, например, от Эсташа Дешана, не пытается вписать поэзию (*ars poetica*) в средневековую систему семи свободных искусств, утверждая ее как самостоятельное искусство. В то же время он соотносит ее со средневековой системой, поскольку поэзия взяла у всех семи искусств самое для них главное: «мудрейшие мужи», создали поэзии, «соединив грамматическую соразмерность, логическую правильность, риторическую украшенность, заимствовали у арифметики — числа, у геометрии — меры, у музыки — мелодии, у астрологии — уподобления, создав из всего этого повествование, или искусство поэтическое...» (Lib. 1, cap. 3. Bd 1. S. 19).

Что же представляет собой «мелодия», которую поэзия «одолжила» у музыки? Чтобы найти в стихе эту «мелодию», Салутати проводит вполне фантастические параллели между поэтическим метром и музыкальными интервалами: «слоги» и «стопы» уподобляются «тонам» и «нотам», соотношение разных частей строки по числу слогов и содержащихся в слогах или в стопах мор образует подобие интервалов, какие возникают между тонами или нотами музыки. Вот пример его странных числовых выкладок, произведенных над стихом Вергилия: «Если слог принять за голоса, то их первое деление соответствует гармонии кварты, второе образует совершенную квинту, последнее же деление, если два кратких слога принять за один долгий, дает в измерении еще одну квинту (...si sillabas pro vocibus sumere velis, prima illa partitio dyatesseron equat armoniam, secunda vero perfectam enumerat dyapentem, ultima autem particula, si duas breves pro una longa sumpseris, aliam metitur dyapentem)» (Lib. 1, cap. 6. S. 29). Это темное, на наш взгляд, рассуждение можно понять так: кварта (в пифагоровом строе выражается отношением 4:3) и две квинты (3:2) в сумме как бы дают (разумеется, абсолютно условно) «17 долей» (4+3+3+2), которые соответствуют 17 слогам гекзаметра.

Самый совершенный стих, по Колуччо, — «героический» (здесь имеется в виду гекзаметр), потому, что в нем как бы отражена сама структура музыки: «Героический стих, будучи звучнее и благороднее прочих, имеет шесть стоп, музыка — шесть нот [ступеней звукоряда: имеется в виду, видимо, 6-ступенный звукоряд, гексахорд — А. М.], так что поэтическое повествование шествует шестью стопами, а мелодия музыкальных звучаний насчитывает такое же количество нот (Habet itaque versus heroicus, qui sonantior et nobilior est ceteris, sex pedes, musica vero sex notulas, ut poetica narratio sex pedibus incedat et totidem vocum notulis ipsius musice modulatio concinatu)» (Lib. 1, cap. 6. S. 28-29). В итоге мелодия обнаруживается в числовых пропорциях, возникающих между «частями» (стопами) стиха: «Стих есть собственный инструмент поэта, который измеряется своими частями, т. е. стопами; из этих частей мы его составляем и связываем посредством чисел — не всех, но точных, из чего в итоге возникает музыкальная мелодия (Et partibus versus est poete proprium instrumentum, quem suis quibus, hoc est pedibus, mensuramus atque componimus et non omnibus sed certis numeris alligamus, ex quibus resultat et queritur musica melodia...)» (Ibid. S. 19).

Такова, пожалуй, первая «научная» попытка доказать, что поэзия располагает своей точно фиксируемой мелодией.

Во второй половине XVIII в. подобные опыты возобновляются с развитием фонетики, но имеют уже иной характер: объектом применения становится не поэзия, но устная речь, а вдохновляющей идеей — концепция изначальной музыкальности речи.

Провозвестие идеи «речевой мелодии» можно усмотреть в фантастическом романе английского епископа ФРЭНСИСА ГОДВИНА «Человек на луне» («*The Man in the Moon*») (издан в 1638): в нем речь «лунагов» (жителей Луны) описана как пение, слова этой речи — мелодии, различие между ними определяется мелодическим рисунком (на этот текст обратил внимание Иоганн Миттенцвай — *Mittenzwei: 1962. S. 55*).

Новые фонетические исследования также в известном смысле были направлены на разрушение «недоступной черты» между музыкой и словом: фонетисты XVIII века пытаются доказать, что устная речь обладает высотной фиксированным музыкальным тоном и тем самым не отличается принципиально от музыки. Джошуа Стил в книге «*Опыт по установлению мелодии и меры речи*» (1775) пытается фиксировать точную высоту, длительность, динамику звуков речи, используя особую систему знаков; он, в частности, записывает «мелодию» декламации Дэвидом Гарриком монолога «Быть или не быть...». КРИСТИАН ГОТХОЛЬД ШОХЕР в книге «*Должна ли речь навсегда оставаться скрытым пением, и нельзя ли сделать наглядными и записать подобно музыке ее виды, ходы и изгибы?*» («*Soll die Rede auf immer ein dunkler Gesang bleiben, und können ihre Arten, Gänge und Beugungen nicht anschaulich gemacht, und nach Art der Tonkunst gezeichnet werden?*») (1791) расположил гласные звуки как музыкальный звукоряд и впервые попытался записать декламацию нотами.

Поэтика этого периода, независимо от подобных опытов, по-своему осмысляет мелодию слова. ГЕРДЕР, определяя поэзию как «музыку души», уточняет: музыка — не в отдельных словах; именно «в самой последовательности слов преимущественно и возникает и проявляет себя мелодия образов и тонов (In der Wortfolge selbst vornehmlich folgt und wirkt eine Melodie von Vorstellungen und Tönen)». Мелодия понята Гердером как особая — надлогическая и надсинтаксическая — связь элементов словесного произведения: «Ода и идиллия, басня и страстная речь представляют собой мелодию мыслей, где каждый тон трогает, возникает, оставляя место другому тону, растворяясь и теряясь в нем сладостным следом, прекрасным отзвуком (Ode und Idylle, Fabel und Rede der Leidenschaft sind eine Melodie von Gedanken, wo jeder Ton rührt, indem er geschieht und einem andern Platz macht und sich durch die süße Spur, durch den schönen Nachklang, der er nachläßt, sich in einen andern auflöst und verliert)»; эффект музыки возникает именно из «цепи таких разрешений и перетеканий (aus der Kette also solcher Auflösungen und Verfließungen)», в такой музыкальной речи «всякий отдельный момент сам по себе ничто и эффект целого — всё (jedes einzelne Moment an sich nichts und der Effect des Ganzen Alles ist)» («*Критические леса*», 1769. IV. Изд. Н. Дüntzer. S. 525).

Обоснование числовой (как у Колуччо) или акустико-тоновой (как у фонетистов Стила и Шохера) аналогии между словесной и музыкальной мелодиями Гердера нисколько не занимает. Он разрабатывает, в сущности, мысль, восходящую еще к Дионисию: мелодия — особый тип связи слов, при котором слова взаимодействуют между собой не в силу своей логико-синтаксической соподчиненности, но иначе — переключаясь звуками, оттенками смыслов, оставляя друг в друге «след» и образуя совсем особую линию, для которой нет иного слова, кроме как «мелодия».

Во второй половине XVIII в. представление о мелодич-

ности как об одном из достоинств стиха становится чрезвычайно распространенным, хотя и в упрощенном, по сравнению с гердеровским, понимании. Так, ДЖЕЙМС БИТТИ трактует мелодичность как следствие соответствующего выбора слов. Выделяя несколько специфических типов слов (архаизмы, «поэтизмы», сложные эпитеты и др.), он говорит о них: «Значение этих слов для украшения английского стиха не слишком велико. Однако некоторое влияние они все-таки имеют. Они делают поэтический стиль, во-первых, более мелодичным, а во-вторых, более торжественным» (The influence of these words in adorning English verse is not very extensive. Some influence however they have. They serve to render the poetical style first, more melodious; and secondly, more solemn)» («О поэзии и музыке в их воздействии на душу», 1776. Р. 247). ГЕНРИ ХОУМ, ЛОРД КЕЙМС в работе «Элементы критики» (1762), сравнивая поэзию и прозу, замечает: «Стих более музыкален, чем проза, и его мелодия более совершенна (verse is more musical than prose, and its melody more perfect)»; различия между ними аналогична различию между песней и речитативом (6 ed. Vol. 2. Р. 100-101). О дальнейшем развитии идеи словесной мелодии см. Махов: 2005 (С. 75-82).

А. Е. Махов.

МНОГОСМЫСЛЕННОЕ ТОЛКОВАНИЕ

Герменевтическая установка средневековой поэтики, разрабатывавшей предписания к пониманию текста в большей мере, чем к его созданию (о причинах этого → экскурс Средневековая латинская поэтика), нашла свое полное и последовательное выражение в учении о многосмысленном толковании текста. Прошедшее долгий путь развития (в определенной мере его продолжением можно считать «протестантскую» герменевтику Гамана и Шлейермахера), это учение в измененном до неузнаваемости виде вошло в плоть и кровь современного литературоведения, для которого представление о принципиальной многозначности текста, о допустимой множественности его толкований стало общим местом.

Поворотным моментом к формированию этого общего места современных представлений о художественном тексте можно, пожалуй, считать знаменитое высказывание ГЕТЕ о символе: «Символика превращает явление в идею, идею в образ, и так, что идея всегда остается в образе бесконечно действительной и недостижимой» («Максимы и размышления»). 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).

Гетевская трактовка образа-символа вошла в аксиоматику 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*, *ambibolia* — двусмысленности, представлявшей собой некий порок, недостаток речи, — «темноту в духе актеров ателлань» (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 правильно-

го 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» (3:6:43).

Античная поэтика разделяет отношение риториков к двусмысленности: рисуемый ГОРАЦИЕМ справедливый друг поэтов, «мудрый и добродетельный муж» (идеальный критик) заставляет поэта «прояснить неясные места (*parum claris lucem dare coget*)», «порицает двусмысленно сказанное (*ambigue dictum*)» («Искусство поэзии». 448-449).

Ситуация принципиально меняется в эпоху Средневековья. Экзегетам этой эпохи вовсе не чудно было стремление искать в тексте *intentio* автора (→ раздел Принципы интерпретации текста... в очерке Средневековая латинская поэтика), однако выражение этого «намерения» представлялось теперь гораздо более сложным, не исключая «темную» многозначность, которая воспринимается не как порок, досадный промах, затемняющий ясное выражение единого намерения, но как нормальная ситуация. Характерно, что средневековые экзегеты могли допускать наличие в тексте сразу нескольких авторских интенций (например, в *accessus* к Овидию; → тот же раздел в очерке Средневековая латинская поэтика): тем самым античный риторический принцип «единая воля — единый смысл» фактически зачеркивался подходом, предполагавшим скорее принцип «множество интенций — множество смыслов».

Возможность понимать один и тот же (прежде всего сакральный) текст по-разному свидетельствовала уже не о неточности словесного выражения, но о некоей божественной полноте, избыточности смысла; апологию такой божественной многосмысленности дает АВГУСТИН в трактате «О христианском учении», где вопрошает: «...Могут ли божественные высказывания полнее и изобильнее обеспечить свою божественность, чем когда одни и те же слова понимаются разными способами (*eadem verba pluribus intelligentur modis*)?» (Lib. III. Cap. 27. Col. 80)

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 светской поэтики.

1. Источники концепции.

Различие риторического и герменевтического подхода к фигурам и тропам

В основе системы многосмысленного толкования лежит представление о том, что текст (прежде всего текст Священного Писания) может иметь не только буквальный, но и иной, скрытый смысл и, следовательно, нуждается в толковании. Сам по себе такой подход к тексту был не нов: средневековые экзегеты выступили здесь продолжателями по крайней мере двух герменевтических традиций.

Одна из них — иудео-эллинистическая экзегетика, направленная на аллегорическое толкование Ветхого Завета: к ней принадлежал Филон Александрийский, а в известном смысле и сам ИИСУС ХРИСТОС, толкующий ветхозаветные речения как скрытые пророчества о собственном 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). Ту же систему понимания Ветхого Завета как пророчеств (префигураций) о будущем применяет ап. ПАВЕЛ. В «Послании к Римлянам» он трактует ветхозаветного Адама как «образ будущего (typus tou mellontos; в переводе Вульгаты: figura futuri)» (Рим. 5:14). Здесь впервые появляются понятия типа и фигуры, которые станут ключевыми для системы многосмысленного толкования и всей средневековой экзегетики. Павловская концепция префигурации более подробно изложена в «Первом Послании к Коринфянам»: всё, что происходило с «нашими отцами» (Павел имеет в виду всю историю евреев, изложенную в Ветхом Завете), «происходило с ними как с примерами, прообразами (τυπικῶς; в Вульгате — in figuris); а описано в наставление нам, достигшим последних веков» (1 Кор. 10:11). Здесь вновь появляются понятия «типа» и (в латинском переводе, принципиально важном для Средневековья) «фигуры», которые применены Павлом к событиям и персонажам Ветхого Завета. Имея свою собственную историческую реальность, эти события и персонажи вместе с тем является прообразами, «знаками» будущего. Ветхий Завет оказывается по меньшей мере двупланным текстом, поскольку содержит и сказание о современности, и иносказание о будущем.

Свою герменевтическую систему ап. Павел применяет в «Послании к Галатам»: сообщению Ветхого Завета о том, что «Авраам имел двух сынов, одного от рабы, а другого от свободной» (Быт. 16:15; 21:2), Павел толкует как «аллегория» (ἀλλήγορη; в Вульгате — allegoria) двух заветов (Ветхого и Нового), первый из которых «рождает в рабство», а второй приносит свободу (Гал. 4:22-26).

Между тем, техника аллегорического толкования развивалась не только в рамках зарождающейся христианской экзегетики, но и в позднеантичной философии. Традиция аллегорического толкования Гомера восходит к VI-V вв. до н. э. (→ очерк Античная поэтика). Аллегорическая интерпретация мифов практиковалась в стоицизме и неоплатонизме. Стоики трактовали богов как воплощение жизненных начал, стихий и т. п.; миф воспринимался как философское иносказание. Характер стоической аллегорезы подробно проанализирован А. Ф. Лосевым: «Стоические толкователи понимали падение Гефеста с неба на Лемнос (Ил. I 592-594) как символ падения солнечных лучей на землю, поскольку небесный огонь — это эфир; а должен быть еще земной огонь, то есть реальное воспламенение, которое идет сверху вниз и снизу вверх, а не вращается в круге подобно небесному эфиру-огню. Выступление у Гомера (Ил. I 396-406) Геры, Посейдона и Афины против Зевса толковалось как борьба трех элементов (воздуха, воды и земли) против Зевса-огня, поскольку защитивший Зевса сторукий Бриарей есть символ весеннего солнца, уничтожающего своими лучами (сотней рук) в данном случае зиму и холод. Протей, божественный оборотень, символизирует переход неформальной и примитивной материи в организованный и гармоничный космос. Волшебство гомеровской Кирки, которая превращает спутников Одиссея в свиней (Од. X 233-243), трактовалось как символ перевоплощения человеческих душ в животных» (Лосев: 1988. С. 190-191). 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 апостол Павел, и неоплатоник Порфирий пользуются в изложении своих толкований глаголом *allegorein* —

«говорить иносказательно», апеллируя тем самым к понятию аллегории, которое в античной культуре было еще и термином риторики. Оба видят в толкуемых ими текстах фигуру аллегории как «покрова», скрывающего некую высшую мудрость. Однако если риторика рассматривала фигуры и тропы (метафору, а также родственную ей аллегория: напомним, что аллегория, по Квинтилиану, — «продленная метафора, continua metaphor». 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 ориентированный не на задачи порождения речи, а на задачу понимания. Понятие *allegoria* с уровня порождения текста переносится на уровень его толкования. Иероним заметил, что ап. Павел использует (в цитированном выше месте из Послания к Галатам) понятие «аллегория» в не риторическом, но герменевтическом смысле: «то, что здесь он назвал аллегорией, в другом месте он назвал духовным пониманием (quam hic allegoriam dixit, alibi vocasse intelligentiam spiritalem)» («Комментарии на Послание к Галатам». Col. 389). Хенниг Бринкман предполагает, что Иероним имеет в виду выражение «духовное понимание (в Вульгате — *intellectus spiritalis*)» из Послания к Колоссянам (Кол. 1:9). (Brinkmann: 1980. S. 215-216).

Аллегория из античной риторической фигуры, из ораторского или поэтического приема превратилась в орудие «духовного понимания»; из сферы риторики она перешла в сферу герменевтики. То же самое касается и другого тропа — метафоры: 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) виноградики» говорится об Иерусалиме («Комментарии на Книгу Исаии» — «Commentaria in Isaiam». Lib. II // Patrologia Latina. Vol. 24. Col. 71).

С точки зрения отношения к фигурам (и тропам) работа ритора и герменевта предстает принципиально разнотипной. Если ритор в процессе порождения речи посредством фигур превращал простое высказывание в украшенное, то герменевт должен проделать обратный процесс: превратить украшенное (и многозначное) высказывание в простое (и однозначное). Если для классического ритора применение фигуры состояло в замене слова в собственном смысле на слово (оборот) в несобственном смысле, то для средневекового экзегета процесс шел в обратном направлении: от слова в несобственном смысле, от фигуры — к простому слову. Античный ритор стремился к фигуральности, герменевт, наоборот, эту фигуральность разоблачал.

Подытожим описанное нами различие в следующей схеме.

Риторическое порождение фигуры	Герменевтическое разоблачение фигуры
слово в собственном смысле	слово в несобственном смысле
при порождении речи	при толковании текста
замысляется на	заменяется на
слово в несобственном смысле	слово в собственном смысле

Таким образом, источниками практики многосмысленного толкования была как иудео-эллинистическая экзегетика, принципы которой отразились в текстах Нового Завета, так и античная аллегореза. Общей предпосылкой этой прак-

тики была описанная нами выше переориентация идеи фигуры (прежде всего иносказания-аллегии), перенесение ее из риторического в герменевтический план.

2. Семиотические основы

Учение о многозначности текста, о соприсутствии в нем нескольких смыслов, как и соответствующая этому учению техника многосмысленного толкования были не совместимы с теми представлениями о смысле текста, которые культивировала античная риторика. Теоретики риторики описали целый ряд фигур, заключавших в себе двусмысленности и намеренные неясности (такие как эллипсис, антанакласис и т. п.), но им была бы совершенно не понятна идея последовательной и тотальной многозначности текста. Допуская в свою речь фигуру, связанную с неясностью или двусмысленностью, оратор, да и поэт все равно рассчитывали на однозначное понимание. Двусмысленность для античной риторики — частный, локальный и рискованный прием; совсем иначе обстояло дело в христианской культуре, где многосмысленность (т. е. больше чем двусмысленность) стала субстанциональным, неустранимым свойством текста (прежде всего, конечно, текста Священного Писания), а чтение превратилось в толкование.

Но как возникло представление о 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 оставались в рамках античной риторической дихотомии «имя/слово — вещь (verbum — res)», не оставалось иного выхода, как признать, что Бог говорит языком вещей. Так возникла теория языка вещей (significatio rerum) — «второго языка» (по определению Хеннига Бринкмана), которым пользуется Бог.

Представление о значении вещей как таковое не чуждо и античности. Так, Платон рассматривает тело как знак души: «Многие считают, что тело, или плоть (sōma), подобно могильной плите (sēma), скрывающей погребенную под ней в этой жизни душу. В то же время эта плита представляет собой также и знак (sēma), ибо с ее помощью душа обозначает то, что ей нужно выразить, и потому тело правильно носит также название sēma» («Кратил». 438). Будучи спроецированным в риторику, идея тела как знака выливается в античное учение о «телесном красноречии»: «Поступок — как бы некое красноречие тела (Est enim actio quasi corporis quaedam eloquentia)» (Цицерон. «Оратор». 17:54).

Однако эти отдельные соображения античных теоретиков о значении вещей принципиально отличаются от христианской идеи significatio rerum. Во-первых, они не образуют отдельной автономной семиотической системы, оставаясь как бы разрозненными дополнениями к основной системе «имен» (как «телесное красноречие» — конечно, не более чем дополнение к красноречию словесному). Во-вторых, для античности смыслы «значащих вещей» и смыслы имен имеют один и тот же источник — человека. Человек — начало всех смыслов, облеченных в имена и лишь

изредка — в вещи, которые тем самым на время как бы уподобляются именам.

Средневековая христианская экзегетика принципиально разводит значение имен и значение вещей. В раннехристианский период главным идеологом этой новой семиотической дихотомии стал Августин, который в трактате «О Граде Божьем» противопоставил «красноречию слов» (т. е. классической риторике) красноречие вещей (regum eloquentia), посредством которого и образуется «красота мира». Речь у АВГУСТИНА идет об антитезе, которую он находит прекраснейшей из риторических фигур; добро и зло в мире образуют прекрасную антитезу (Августин тем самым дает своеобразное эстетическое оправдание зла): «Итак, как взаимное сопоставление противоположностей придает красоту речи, так из своего рода красноречия не слов, а вещей посредством противопоставления противоположностей образуется красота мира» (Lib. XI, cap. XVIII). Августин мыслит риторическими категориями и остается в пределах риторической дихотомии «слово — вещь»; однако при этом он совершает полный переворот, применяя систему риторических понятий не к словам, а к вещам. Так рождается новая семиотическая система: риторика вещей.

Мысль о том, что риторическую фигуру (прежде всего аллегию — «иносказание») могут образовывать не только слова, но и реальные вещи или действия, почти одновременно с Августином появляется у АМВРОСИЯ МЕДИОЛАНСКОГО: «Аллегория — это когда совершается одно, а представляется другое (allegoria est, cum aliud geritur et aliud figuratur)» («Об Аврааме» — «De Abraham». Cap. IV // Patrologia Latina. Vol. 14. Col. 432.): одно событие (а не слово или высказывание!) служит аллегорией другого события. Августин также различает allegoria facti et allegoria sermonis («Об истинной религии» — «De vera religione». Cap. L // Patrologia Latina. Vol. 34. Col. 166). БЕДА ДОСТОПОЧТЕННЫЙ закрепляет это различие: «аллегория иногда совершается делами (factis), иногда словами (verbis)» («О фигурах и тропах Священного Писания». Col. 184). В том же духе понимают аллегию и схоласты XII-XIII вв. СТИВЕН ЛЕНГТОН в своем комментарии на книгу Бытия пишет: «Аллегория есть такое объяснение (expositio), когда одно событие означает другое событие (per unum factum significatur aliud factum), например, когда под змеем, поднятым в пустыне, понимается смерть Христа» (цит. по: Brinkmann: 1980. S. 224).

В дальнейшем развитии этой идеи круг вещей, которые рассматриваются как носители значений, расширяется до беспредельности. Августин еще далек от того, чтобы приписывать significatio всем вещам: он различает 1) вещи (res), которые не употребляются как знаки; 2) слово (vox) как знак вещи; 3) res, которые являются знаками других res (Brinkmann: 1980. S. 25). Однако уже в IX веке ИОАНН СКОТ ЭРИУГЕНА пишет следующее: «Нет ни одной видимой и телесной вещи ... которая не обозначала бы бестелесное и духовное (Nihil enim visibilium rerum corporaliumque est ... quod non incorporale quid et intelligibile significet)» («О разделении природы». Lib. V. 3. Col. 865).

К XII веку 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 именуется Богом. Вся природа учит человека. Вся природа порождает смысл, и нет в мире ничего бесплодного (Omnis natura Deum loquitur. Omnis natura hominem docet. Omnis natura rationem parit, et nihil in universitate infecundum est)» («Наставительное поучение», 1-я пол. XII в. Lib. VI. Cap. V. Col. 805). Весь мир, таким образом, оказывается книгой, в которой человек читает о себе самом; книга — еще и зеркало, согласно знаме-

нитым строкам АЛАНА ЛИЛЛЬСКОГО (2-я пол. XII в.):

Omnis mundi creatura,
Quasi liber, et pictura
Nobis est, et speculum

«Весь сотворенный мир, как книга, для нас и картина, и зеркало» («Rythmus». *Patrologia Latina*. Vol. 210. Col. 579).

Само учение о *significatio rerum* получает окончательное и наиболее полное выражение в XII веке, прежде всего в трудах Гуго Сен-Викторского. Он обосновывает отличие Библии от всех других книг именно тем, что *significatio rerum* имеет место только в Библии: «Божественное писание выделяется из всех прочих писаний не только своей материей, но и способом толкования, тонкостью и глубиной (*caeteris omnibus scripturis non solum in materia sua, sed etiam in modo tractandi, subtilitate et profunditate praecellat*); если во всех прочих писаниях значат только слова (*solae voces significare inveniuntur*), то в Библии означают не только слова, но и вещи (*non solum voces, sed etiam res significativae sint*)» («О таинствах» — «De sacramentis». *Prologus*, Cap. V. *Patrologia Latina*. Vol. 176. Col. 185).

«Философ во всех прочих писаниях распознает значение слов; но в Священном Писании значение вещей гораздо выше значения слов (*in sacra pagina excellentior valde est rerum significatio quam vocum*): второе установилось вследствие обычая (*hanc usum instituit*), первое же продиктовала сама природа (*illam natura dictavit*). Второе — слово человека, первое — слово Бога к человеку (*haec hominum vox est, illa Dei ad homines*). Значение слов предписано человеком (*significatio vocum est ex placito hominum*), значение вещей — естественное (*naturalis*), оно возникло из действия Создателя, пожелавшего, чтобы одни вещи были обозначены посредством других» («О священных книгах и писателях». *Cap. XIV*. Col. 20).

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: первые уровень образовывали обозначения вещей словами (*verbum* → *res*¹); на втором уровне эти уже обозначенные вещи служили обозначениями других вещей (*res*¹ → *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, выдвинувший идею риторики вещей, в одном рассуждении из трактата «О христианском учении» трактует уже обозначенные вещи Библии как перенесенные знаки (*signa translata*): эти знаки возникают, «когда сами вещи, которые мы называем их собственным именем, используются для обозначения какой-либо иной вещи (*ad aliud aliquid significandum usurpantur*)», например, когда вол в понимании апостола («не заграждай рта у вола молотящего» — 1 Кор. 9:9) обозначает человека (*Lib II*. *Cap. IX*. Col. 42). 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.

Николай де Лира так описывает эту двухуровневую систему сигнификации (или, с риторической точки зрения, двухуровневую систему фигур): «Эта книга [Библия — А. М.] имеет ту особенность, что одна буква (*littera*) содержит многие смыслы. Причина здесь в том, что главный автор

этой книги — сам Бог: в его власти сделать так, чтобы не только слова использовались для обозначения чего-либо (что и люди могут сделать и делают), но чтобы и вещи, обозначенные словами, использовались для обозначения других вещей (*rebus significatis per voces utitur ad significandum alias res*): во всех книгах слова что-то обозначают, однако особенность этой книги — в том, что вещи, обозначенные словами, означают что-то еще (*res significatae per voces aliud significant*)» («Об осмыслении Священного Писания». *Prologus*. Col. 28).

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 ратора метафорический перенос состоит в замене слова в собственном смысле на слово в несобственном смысле, то для средневекового экзегета процесс переноса идет в обратном направлении: от вещи в несобственном смысле — к подлинной вещи.

Применительно к учению о значении вещей приведенная нами выше схема различия функций фигуры в классической риторике и христианской герменевтике примет следующий вид:

Риторическое порождение фигуры

слово в собственном смысле при порождении речи
заменяется на
слово в несобственном смысле

Герменевтическое разоблачение фигуры

вещь в несобственном смысле при толковании текста
заменяется на
вещь в собственном смысле

Покажем это отличие на примере выражения «тень 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: «тень 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» («Толкование псалмов» — «*Expositio in Psalterium*» // *Patrologia Latina*. Vol. 70. Col. 169.). В ходе экзегезы, таким образом, совершается замена вещи, находящейся на несобственном месте (тень), на вещь, которая является «собственной» для данного речевого «места» (дьявол): вещь буквально «встает на собственное место».

Итак, теория значения вещей, позволявшая увидеть символы во всем видимом, реальном мире, тем не менее была в значительной степени направлена не на реальную, но на названную в тексте вещь. Не даром ведь 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 много-

уровневых 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 много-смысленного толкования. «Значение вещей гораздо разнообразнее, чем значение слов (*est etiam longe multiplicior significatio rerum quam vocum*). Ибо лишь немногие слова имеют больше двух или трех значений; вещь же может быть обозначать столько других вещей, сколько она имеет общих с другими вещами свойств, видимых и невидимых (*res autem quaelibet tam multiplex potest esse in significatione aliarum rerum, quot in se proprietates visibiles aut invisibiles habet communes aliis rebus*)», — пишет Гуго Сен-Викторский («*О священных книгах и писателях*»). Cap. XIV. Col. 20). В том же духе рассуждает и Ришар Сен-Викторский: «Слова имеют не более двух или трех значений. Вещи же могут иметь столько же значений, сколько они имеют свойств (*res autem tot possunt habere significationes, quot habent proprietates*)» («*Аллегорические разыскания*»). Lib. II, cap. V. Col. 205).

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: 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 означать двумя способами: «природой и формой (*natura et forma*)». Так, снег своим холодом (т. е. своей природой) означает «угасание сладострастия»; своей же белизной (т. е. «формой») он означает «чистоту благих дел» («*Аллегорические разыскания*»). Lib. II, cap. V. Col. 205-206).

Вещь, подобным образом разобранная на свойства, в самом деле становилась знаком совершенно особого рода, абсолютно не похожим на слово: значения вещи не были связаны между собой никаким общим семантическим ореолом, но представляли достаточно случайный и крайне 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 вв.). Словарь представляет собой список вещей, именованных в Священном Писании; 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 три характерных примера:

«Ascensor (всадник). Всадник — это Господь, ибо в книге Иова сказано: “посмеивается коню и всаднику его” (Иов. 39:18), то есть презирает святого мужа и Господа, который им руководит. Всадник — это приверженец (*amator*) мира сего, ибо в книге Бытия сказано: “всадник его упадет назад” (Быт. 49:17), что означает: как он любит все мирское вопре-

ки Господу, так сам он падет впоследствии. Всадник — это дьявол, ибо сказано в книге Исход: “коня и всадника его свергнул в море” (Исх. 15:1), что означает: всех гордецов и того, кто ими предводит, дьявол погрузил в ад».

«Cadaver (труп). Труп — это Христос, ибо во Второзаконии сказано: “Если будет среди вас найден труп человека мертвого (*cadaver hominis mortui*)” (Втор. 21:1), что означает: если будет среди вас тело Христа распятого. Труп — это всякий, впавший в грех, ибо сказано в книге Иова: “Где труп, там и орел” (Иов. 39:30), что означает: ко всякому, впавшему в грех, спешит проповедник для его просвещения. Труп — это дьявол, ибо сказано в книге пророка Исаии: “повержен как гнилой труп” (Ис. 14:19), что означает: дьявол осужден из-за гнилости своей гордыни...».

«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 поглотила 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 поглотить его” (Тов. 6:3), что означает: дьявол кружит, ища, кого поглотить” (*Patrologia Latina*. Vol. 112. Col. 867, 877, 1029).

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. Ведь и для порицания использовал Господь закваску, когда сказал: “берегитесь закваски фарисейской” (Мтф. 16:11); и для хвалы, когда сказал: “Царствие Божие подобно закваске, которую женщина, взяв, положила в три меры муки, доколе не вскисло всё” (Лк. 13:21)». 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 (*alias in bono, alias in malo res eadem per similitudinem ponitur*)... 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 поглотить” (1 Петр. 5:8)». Такое же раздвоение значения «к добру и ко злу» — *in bono* и *in malo* — дают, по Августину, и другие вещи, например, «змей» и «хлеб» (негативное значение хлеба — “Охотно едите угаенный хлеб”, Притч. 9:17) («*О христианском учении*»). Lib. III. Cap. 25. Col. 79).

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» («*De partibus divinae legis libri duo*») четыре разновидности такого обозначения: «либо приятное обозначается приятным, либо печальное печальным; либо приятное — печальным, либо приятным — печальное (*aut enim grata gratis significantur, aut moesta moestis; aut grata moestis, aut gratis moesta*)». Две последних 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) (Сар. XVII // *Patrologia Latina*. Vol. 68. Col. 33-34).

Понятно, что если буквальное значение «типа» противоречит его фигуральному значению (ведь в буквальном смысле преступление Адама «печально», а крещение Христа — «приятно»), не минуемо возникает эффект многозначности текста, содержащего данный тип: грех Адама обозначает и «печальное» (в буквальном смысле — грехопадение человечества: обозначение «печального печальным»), и «приятное» (в фигуральном смысле — правосудие Спасителя: обозначение «приятного печальным»); то же можно сказать и о крещении Христа.

Процедура обозначения обратным (*contraria*) напоминает античную риторическую фигуру иронии; слово *contraria* у Августина заставляет вспомнить Квинтилиана, который определяет иронию как разновидность аллегории, «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, ГАРНЕ РОШФОРСКИЙ в вышеупомянутом словаре отмечает, что «одна и та же вещь может иметь не только различные, но и противоположные значения (*non solum diversam, sed adversam... significationem habere potest*)» (Col. 850). ИОАНН СОЛСБЕРИЙСКИЙ в «Поликратике» («*Polycraticus*») 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» (Lib. II. Сар. 16 // *Patrologia Latina*. Vol. 199. Col. 433). Д. У. Робертсон приводит эту цитату как пример истолкования поверхностного уровня текста (в средневековой терминологии — «покрова», или «оболочки», скрывающей «ядро истины») «в обратном смысле» (*Robertson: 1980. P. 70*).

Постулируя многозначность вещи, средневековые экзегеты оказывались перед проблемой правильного понимания ее значения. Как, в самом деле, угадать, в каком смысле «означает» вещь (а вместе с ней — и весь данный текст) — в «собственном» или в «обратном»? Следует ли понимать ее *in bono* или *in malo*, «к добру» или «ко злу»? Античный оратор, применяя прием иронии, так ли иначе обнаруживал свою волю, давая знать, что его слова не следует понимать буквально (Квинтилиан называет три пути обнаружения ораторской воли; → экскурс Тропы). Но Бог, в отличие от оратора, никаких указаний для правильного понимания языка вещей не дает: экзегет должен сам подняться к этому пониманию. При этом он должен обойти все соблазны упрощенного толкования; один из этих соблазнов — закрепле-

ние за той или иной «вещью» одного-единственного значения. От этого соблазна предостерегает АВГУСТИН: «Имя льва означает господя, ибо “победил лев от колена Иудина” (Откр. 5:5), и дьявола, ибо “попрал льва и дракона” (Пс. 90:13). Научитесь правильно понимать, когда говорится фигурально (*figuraliter*); не думайте, что камень всегда обозначает Христа, если в одном месте говорится, что камень — это Христос (1 Кор. 10:4). Одно и то же может означать разное... Если слышишь первую букву в имени Бога и думаешь, что оно — везде, где есть эта буква, то уничтожишь ее в имени дьявола. С той же буквы начинается имя Бога, что и имя дьявола, а тем не менее нет ничего более далекого друг от друга, чем Бог и дьявол» («*Объяснения псалмов*». Псалом CIII, 21, Col. 1374).

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 2-й 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 (*de Domino et ejus corpore*): 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 (*de Domini corpore vero et permixto*)». 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 (*tanquam unum sit utroque corpus, propter temporalem commixtionem*) (Августин. «*О христианском учении*». Lib III. Сар. XXXII. Col. 82). 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.

ИСИДОР СЕВИЛЬСКИЙ разъясняет второе правило следующим образом: «Кажется, что некие [лица] соединились в нечто единое (*quaedam unius convenire personae*), однако они не едины. Так обстоит дело в этом примере: “Ты мое дитя, Израиль, я уничтожил беззакония твои, как туман, и грехи твои, как облако; обратись ко Мне, и Я искуплю тебя” (Иса. 44:21-22). К одному [лицу] это [высказывание] не подходит. Ибо здесь одна часть — это те, чьи грехи Бог уничтожил и кому он говорит: “Ты мое дитя”. Другая же часть — это те, кому он говорит: “Обратись к Мне, и Я искуплю тебя”. Если они обратятся, то и их грехи будут уничтожены. Согласно этому правилу, Писание так обращается ко всем, что и праведные изблачиваются вместе с грешными, и грешные вос-

хвеляются вместо праведных (*sic ad omnes loquitur Scriptura, ut et boni redarguantur cum malis, et mali laudentur pro bonis*). Но что к чему относится, познает тот, кто читает с умом (*sed quid ad quem pertineat, qui prudenter legerit discet*)» («*Сентенции*». Lib. I. Cap. XIX. Col. 581).

3) Правило «о букве и духе (*de littera et spiritu*)» или «о законе и благодати (*de lege et gratia*)». Тексты «закона» (т. е. Ветхого Завета) следует понимать как провозвестия (фигуры) благодати: «Закон нужно понимать не столько буквально, сколько духовно (*lex non tantum historice, sed etiam spiritaliter sentienda sit*)» (Исидор Севильский. «*Сентенции*». Там же). Здесь нельзя не увидеть прямую аналогию с системой многосмысленности, где «исторический» смысл противостоит прочим как буквальное — «спиритуальному».

4) Правило «о виде и роде (*de specie et genere*)». Родовое имя может использоваться вместо видового, и наоборот: полная аналогия тем направлениям метафорического переноса, которые выделил еще Аристотель в «Поэтике» (→ экскурс Тропы). Исидор сюда же относит и синекдоху (часть вместо целого, и наоборот).

5) Правило «о временах (*de temporibus*)». Сюда относится ряд временных метафорических переносов, но прежде всего — замена будущего на прошедшее: «Когда будущие события излагаются как уже произошедшие (*dum adhuc futura sunt quasi jam gesta narrantur*)» (Исидор Севильский. Там же. Col. 584).

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» (Исидор Севильский. Там же. Col. 585). Пример, тут же приводимый Исидором: в книге Бытия сначала говорится о том, что народы имели «по языку своему» (Быт. 10:5), а затем — о том, что «на всей земле был один язык и одно наречие». По мнению Исидора, повествование здесь «возвращается к тому, что уже прошло (*ad illud quod jam transierat recapitulando est reversa narratio*)».

7) Правило «о дьяволе и его теле (*de diabolo et ejus corpore*)» 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 же *significatio rerum* предполагала совершенно особую, как бы пространственную, стереометрическую структуру смыслов: от каждой вещи тянулись смысловые нити к другим вещам; названная вещь в свою очередь называла другую вещь. Переплетенные и на горизонтальном уровне, смысловые нити тянулись 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 Оригеном, уподобившим систему смыслов устроительству 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, со-

ответствует 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 сосуществует разное и даже в известном смысле «враждебное» (дух и плоть), так и в Писании сосуществуют разные, в том числе и противоречащие смыслы (об экзегетике Оригена см.: *Непетрова:2006*).

Метафора человек-текст и соответствующая ей трехуровневая схема разрабатываются и более поздними авторами, у которых три смысла получают названия. Евхерий Лирикий в «Книге формул духовного понимания» («*Formulae spiritalis intelligentiae*») (ок. 440) излагает систему следующим образом: «Тело (*corpus*) Священного Писания... — в букве или истории (*in littera sive historia*); душа (*anima*) — в моральном смысле, который называется тропологическим (*in morali sensu, qui tropicus dicitur*); дух (*spiritus*) — в высшем понимании, который называется анагогическим». (Название тропологического смысла восходит к греческому *tropos* — «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 (*convenienter observat confessio sanctae Trinitatis*), освящающей нас во всем, дабы дух наш, и душа и тело без порока сохранились в пришествие и суд Господа нашего Иисуса Христа» (в последнем пассаже Евхерий цитирует Первое послание Фессалоникийцам, 5:23). Далее Евхерий обращается к философскому обоснованию троичной системы, находя в ней аналог характерному для платонизма разделению философии на натуральную (физика), моральную (этика) и рациональную (логика): «Мудрость мира сега 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 (*sublimioribus disputans*), провозглашает Бога отцом всего» (*Praefatio. Patrologia Latina. Vol. 50. Col. 728*).

Предлагались и другие обоснования троичности смыслов, порой весьма экзотичные. Так, Алан Лилльский находит метафору смысловой троичности в словах Авраама к Сарре: «поскорее замеси три саты лучшей муки и сделай пресные хлебы» (Быт. 18:6). Смешать три саты (меры) — все равно что соединить при чтении Библии три модуса понимания, «из которых первый — история, второй — тропология, третий — аллегория. Первый — фундамент, второй — стена, третий — вершина, на первых двух утверждена. Первый начинает, второй ведет дальше (*provehit*), третий завершает». Тут же Алан развивает и «кулинарную» метафору: «Этим хлебом подкрепляются три рода людей, большие, средние и меньшие (*majores, mediocres et minores*): меньшим предложено молоко истории, средним — мед тропологии, большому — твердый хлеб аллегории» (*Sermo IV // Patrologia Latina. Vol. 210. Col. 209*; см. также анализ этого места: *Brinkmann:1980. S. 246-247*).

Алан понимает тройственную систему одновременно и как процесс, ведущий от низшего к высшему (от истории к аллегории), и как статичную конструкцию,

все элементы которой сосуществуют: характерно, что у него появляется пространственная метафора здания, которая, как мы увидим ниже, имеет большое значение в обосновании идеи смысловой множественности.

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 в целом такова: буквальный (исторический); аллегорический; моральный (тропологический). Различие между этими двумя разновидностями сводилось, в сущности, к последовательности двух «небуквальных» смыслов. Если тропология предшествовала анагогике, то высшим смыслом оказывался анагогический — то есть уже надчеловеческий: так выстроенная система вела от внешнего события сначала внутрь человека (моральный смысл), а затем «вверх» (в трансцендентную земную 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» — буквально, аллегорическом и тропологическом (т. е. в соответствии со второй из описанных нами разновидностей) — дает «Expositio» ГУГО СЕН-ВИКТОРСКОГО на книгу пророка Авдия. Пророк этот, как пишет Гуго, «прост речами и многосложен смыслом (*sermo simplex et sensu multiplex*), скуден словами но обилен мыслями»; «свои пророчества он буквально (*litteraliter*) направлял против иудеев; аллегорически (*allegorice*) — против мира сего (*contra mundum*), тропологически (*tropologice*) против плоти заострял свое слово». 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 (*juxta historiam*) Господь грозит уничтожением иудеям; в аллегорическом — еретикам или язычникам; в тропологическом — плоти (*carni*). День этот, о котором говорит Господь, исторически (*historialiter*) 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» (*Expositio in Abdiam. Patrologia Latina. Vol. 175. Col. 371, 388*).

Здесь аллегорическое чтение предполагает выстраивание аналогии между ветхозаветными и новозаветными событиями, а тропологическое — между новозаветными событиями и внутренними событиями в жизни человеческого духа. Такой способ понимания разрушает границу между внешним и внутренним: внешние события получают способность интериоризироваться, становиться знаками внутренних, душевных процессов и состояний. При этом Гуго несколько не пугает аналогия между вавилонянами и Христом: негативный для христианского экзегета образ вавилонян здесь трактован *in bono*, а разрушение (Едома) оказывается иносказательным обозначением созидания (веры в душе). Трудносочетимые «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. 1285; см. об этом: *Brinkmann: 1980. S. 240-244; Peppermüller: 2002. S. 1569*) 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 ДЕ ЛИРА:

Littera gesta docet, quid credas allegoria,

Moralis quid agas, quo tendas anagogia. (вместо «на что надеяться» — «к чему стремиться») («*Об осмыслении Священного Писания*»). *Prologus. Col. 28*).

Сама же система четырех смыслов была сформулирована намного раньше, в «Собеседованиях» («*Collationes*») КАССИАНА (после 425). Разделив историческое толкование (*historica interpretatio*) и духовное понимание (*intelligentia spiritalis*), Кассиан далее разделяет последнее на три рода (*genus*): тропология, аллегория, анагогия (*tropologia, allegoria, anagoge*). 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 человека (*Cap. VIII: De spiritali scientia. Patrologia Latina. Vol 49. Col. 962-964*).

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 (*ab infidelitate ad fidem*); тропологически душа должна переходить посредством исповеди и раскаяния от порока к добродетели; анагогически Христос переходит из смертности к бессмертию, из смерти к жизни, из оков ада к радостямрая, чтобы и нам дать перейти из бед этого мира к вечным радостям», — пишет СИКАРД КРЕМОНСКИЙ («*Mitrале sive Summa de officiis ecclesiasticis*», рубеж XII-XIII вв. *Patrologia Latina. Vol. 213. Col. 343*).

Многосмысленность храма Соломона показывает БЕДА ДОСТОПОЧТЕННЫЙ: «Порой в одной и той же вещи или слове фигурально запечатлен одновременно (*simul*) и мистический смысл о Христе или Церкви, и тропология, и анагогия. Так, храм Господа, в историческом смысле (*juxta historiam*) — дом, который построил Соломон (*domus quam aedificavit*

Salomon); в аллегорическом смысле — Господне тело (corpus dominicum), о котором Он говорит: “разружьте храм сей, и Я в три дня воздвигну его” (Ин. 2:19), или Его Церковь, которой сказано: “Храм Божий свят, и этот храм — вы” (1 Кор. 3:17); в тропологическом смысле — всякий из верующих, которым сказано: “Разве не знаете, что вы храм Божий, и Дух Божий живет в вас?” (1 Кор. 3:16); в анагогическом смысле — жилища небесной радости, к которым стремился тот, кто сказал: “Блаженный те, кто обитают в доме твоём, Господи, и вечно славят тебя” (Пс. 83:5)...». Таким образом, подводит итог Беда, «храм» — это и «земной град Иерусалим, и Церковь Христова, и избранная душа, и небесная родина» («О фигурах и тропях Священного Писания». II, 12. Col. 186).

Схоластика восприняла эту схему почти без изменений, лишь расцвечивая ее дополнительными примерами и рассуждениями. Вот как система четырех смыслов выглядит у АДАМА СКОТА (рубеж XII-XIII вв.):

«История — открытое повествование о совершившихся деяниях, она содержится на поверхности текста (in superficie litterae continetur) и понимается так, как читается (sic intelligitur, sicut legitur). Аллегория же содержит в себе и нечто большее, ибо тем, что говорит о реальной вещи, дает нечто понять о чистоте веры (quia per id quod loquitur de rei veritate, aliquid aliud dat intelligendum de fidei puritate) и показывает настоящие или будущие тайны святой церкви иногда словами, иногда деяниями, всегда, однако, фигурированными и завуалированными (aliquando dictis aliquando factis, semper autem figuratis, et velatis ostendit). Тропология, также как и аллегория, состоит в фигурах, заключенных в словах или вещах; однако она тем отличается от аллегии, что аллегория воздвигает (aedificat) веру, а тропология — нравственность (moralitatem). Анагогия же либо завуалированными, либо открытыми словами трактует о вечных радостях небесной родины... Таким образом, история примерами святых, о которых она повествует, побуждает читателя подражать святости; аллегория откровением веры побуждает к познанию истины; тропология, воспитывая нравы, побуждает любить добродетель; анагогия явлением высших радостей возбуждает желание небесного блаженства» («О трехчастном Ковчеге Завета» — «De tripartito tabernaculo». Pars II, Cap. VIII. Patrologia Latina. Vol. 198. Col. 696-697; практически без изменений тот же текст дан и в вышеупомянутом трактате, приписываемом Гарнье Рошфорскому: Col. 849).

Любопытно, что анагогия у Адама Скота может заключаться не только в «фигуре», но и в простом, «буквальном» высказывании: тем самым анагогия отчасти противопоставляется другим фигурированным смыслам (аллегии и тропологии) и сближается с «буквальным» смыслом — историческим («историей»). Тенденция так или иначе выделять анагогический смысл, противопоставляя его другим смыслам по определенным критериям, прослеживается не только у Адама Скота. Мы находим такое противопоставление (правда, по другому признаку) у ИОАННА СОЛСБЕРИЙСКОГО в «Поликратике»: «Хотя поверхность текста (superficies litterae) приложена (accomodata) к одному смыслу, внутри таится множество тайн (multiplicitas misteriorum) и через одну и ту же вещь различными способами аллегория воздвигает веру, тропология — нравственность (ab eadem re saepe allegoria fidem, tropologia mores variis modis edificat); анагогия же ведет вверх многообразными путями (multipliciter sursum ducit) и создает текст не только словами, но и вещами (litteram non modo verbis sed rebus ipsis instituat)» («Polycraticus». VII, 12. Patrologia Latina. Vol. 199. Col. 666). Анагогия противопоставлена у Иоанна тро-

пологии и аллегии тем, что две последние создаются в рамках «значения слов», а анагогия — посредством и «значения слов», и «значения вещей» (о соотношении системы четырех смыслов с дихотомией этих двух систем значения еще пойдет речь ниже).

Анагогика, трактующая о высших небесных вещах, рассматривалась как наиболее «темный» из смыслов и связывалась с важным для средневековой поэтологии понятием покрыва (velamen): высший смысл скрыт от человеческой души покровом иносказания, потому что иначе его яркий свет ослепил бы душу. Чтобы открыться человеку, высший смысл должен сначала скрыться, облечься в покров — эту диалектику открытости-скрытости выразил Гуго Сен-Викторский: «Священные покровы, из которых нам светит Божественный свет, — это мистические описания (descriptiones) в священной речи, которые придают невидимому для его обнаружения видимые формы и подобия. Этими самыми 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 скрыт, чтобы еще больше открыться (ob hoc tegitur ut magis appareat). И так, его затенение — наше просветление (ejus igitur umbra nostra est illuminatio), и его скрытость — наше поднятие (ejus circumvelatio nostra elevatio). Подобно тому как слабые глаза свободно глядят на солнце, покрытое тучами, но не могут вынести его сияния, так и очи слабой души могут созерцать Божественный свет лишь когда он скрыт разнообразием священных покровов (varietate sacrorum velaminum circumvelatum)» («Толкование “Небесной иерархии”» — «Expositio in hierarchiam caelestem». Patrologia Latina. Vol. 175. Col. 946).

Как видим, четыре смысла соотносились, на уровне обозначаемого, соответственно с событиями Ветхого Завета (исторический смысл), Нового Завета или с жизнью и историей Христианской Церкви вообще (аллегорический смысл), с душой христианина и его нравственностью (моральный смысл), с Небесным Царством и его блаженствами (анагогический смысл).

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 (нач. XII в.) представляет собой простое соположение четырех цитат: «Об Иерусалиме в историческом смысле говорится: “Иерусалим, Иерусалим, избивающий пророков и камнями побивающий посланных к тебе” (Мф. 23: 37). В аллегорическом смысле: “Восстань, светись, Иерусалим, ибо пришел свет твой, и слава Господня взошла 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) («In festo Sancti Petri ad vincula septimo unicus». Patrologia Latina. Vol. 171. Col. 681).

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. Системы смыслов

в соотношении с другими понятийными системами

Систематика смыслов как некая понятийная конструкция была тесно переплетена с другими понятийными системами Средневековья. Во-первых, многосмысленность была укоренена в основной семиотической дихотомии *significatio vocum/gerum* (значение слов / вещей) и так или иначе с ней соотносилась. Во-вторых, будучи связана с проблемой префигурации, «предсказания» событий Нового Завета в текстах Ветхого Завета, она соотносилась и с временными категориями (прошлое-настоящее-будущее). В-третьих, система смыслов, направленная в конечном итоге на совершенствование души, проецировалась на систему моральных категорий. И наконец, в-четвертых, смыслы так или иначе коррелировались со средневековой систематикой наук.

5.1. Значение слов / вещей (*significatio vocum/gerum*)

Система смыслов в отношении к дихотомии «значение слов — значение вещей» чаще всего конфигурировалась следующим образом: буквальный (исторический) смысл вытекал из значения слов, все прочие, «аллегорические» смыслы вытекали из значения вещей. Такое разделение утверждается в XII веке (см. *Brinkmann:1980. S. 224*): *littera* («буквальное») противопоставляется *allegoria* («иносказательное»), при этом под *littera* понимаются все высказывания, смысл которых укоренен в *significatio vocum*. Риторические чисто словесные фигуры при этом также трактуются как *littera*, как «буквальное»: *allegoria* возникает лишь на уровне значения вещей.

Очень отчетливо эту систему корреляций излагает Николай де Лира: «Буквальный или исторический смысл образуется согласно первому значению — значению слов (*secundum igitur primam significationem, quae est per voces*); смысл же мистический или духовный [включающий, как далее объясняет Николай, аллегорический, тропологический и анагогический смыслы — А. М.] образуется согласно другому значению — значению, возникающему из самих вещей (*secundum vero aliam significationem, quae est per ipsas res*)» («Об осмыслении Священного Писания». Prologus. Col. 28). Ту же систему приводит и Гуго Сен-Викторский («О таинствах» — «*De sacramentis*». Prologus, Cap. VI. *Patrologia Latina. Vol. 176. Col. 185*).

5.2. Система наук

Дихотомия двух систем значений (слов — вещей) соотнесена схоластами с разбисением наук на две группы: тривий и квадрия. Это соотношение проецируется и на систему смыслов: буквальному смыслу соответствуют науки тривия, всем остальным, небуквальным, — науки квадрия. Такая схема проводится, в частности, Гуго Сен-Викторским: «В значении слов, применяемых к вещам (*in significatione vocum ad res*), содержится исторический смысл, которому служат три науки: грамматика, диалектика, риторика. В значении вещей, применяемых к совершившимся мистическим событиям (*in significatione gerum ad facta mystica*), содержится аллегория. В значении же вещей, применяемых к тем мистическим событиям, которые надлежит совершить (*in significatione gerum ad facienda mystica*), содержится тропология. Этим двум служит арифметика, музыка, геометрия, астрономия и физика [Гуго дополняет квадрию примыкающей к нему физикой — А. М.] («О таинствах» — «*De sacramentis*». Там же).

5.3. Временные категории

Система смыслов, с одной стороны, мыслилась как цельная единовременно существующая конструкция; с другой стороны, в ней отчетливо выявляется временной вектор:

события Ветхого Завета (исторический смысл — давнее прошлое) префигурируют события Нового Завета (аллегорический смысл — прошлое), учат христианина, как ему жить в нынешней жизни (тропологический смысл — настоящее) и чего ждать в грядущей жизни (анагогический смысл — будущее). Заложённая в многосмысленной системе временная направленность отмечается Хеннигом Бринкманом: «Отношению “тогда-теперь” между Ветхим и Новым Заветами соответствует отношение “теперь-тогда” между Евангелием и завершением мировой истории при Конце Света»; с этой, временной точки зрения анагогический способ толкования предстает продолжением аллегорического» (*Brinkmann:1980. S. 256*). Смыслы, таким образом, предстают как устремляющиеся в будущее «волны» префигураций: история префигурирует аллегория (и/или тропологию), та же, в свою очередь, префигурирует анагогию. Все настоящее — лишь знак будущего; «все предшествующее — фигура последующего (*Omnia enim priora posteriorum sunt figurae*)» (Исаак де Стелла — Isaac de Stella. *Sermo LIV. In nativitate Beatae Mariae // Patrologia Latina. Vol. 194. Col. 1873*).

Такое понимание ясно выражено у Гонория Августодунского (1-я пол. XII в.), который пишет о праздниках в Ветхом и Новом Заветах: «Подобно тому как еврейский народ префигурировал празднества христиан, так и Церковь в своих праздниках пред-означает (*praesignat*) торжества века грядущего» («Драгоценность души» — «*Gemma animae*». Lib. III, Cap. XXXIII // *Patrologia Latina. Vol. 172. Col. 651*).

5.4. Моральные категории

Многосмысленное толкование способствовало духовному совершенствованию толкователя; поэтому каждый смысл соотносился с определенным душевным свойством, на развитие которого он воздействовал.

«История показывает путь к правильным поступкам (*viam bene operandi demonstrat*), тропология наставляет волю (*voluntatem informat*), аллегория очищает сердце верой (*per fidem cor mundat*), анагогия очищает внутреннего человека (*interiorem hominem*) созерцанием одного лишь Божественного. В истории ... дано послушание (*obedientia*), в тропологии — порядок жизни (*disciplina*), в аллегории — искренность веры, в анагогии — любовь (*charitas*). История учит тебя, как посредством послушания смиренно вести себя по отношению к высшему; тропология — как дружелюбно вести себя по отношению к равному и низшему; аллегория учит тебя верить непреклонно, анагогия учит тебя любить неуклонно» (Абсалон Шпрингирсбахский. *Sermo XVI // Patrologia Latina. Vol. 211. Col. 97-98*).

Было бы заманчиво связать три небуквальных смысла с триадой «вера-надежда-любовь», как это делает Хенниг Бринкман (*Brinkmann:1980. S. 259*) в отношении следующего пассажа Бонавентуры из сочинения «О сведении наук к теологии» («*De reductione artium ad theologiam*»): «аллегорический [смысл] — посредством которого наставляемся, чему верить в Божеском и человеческом; моральный — посредством которого наставляемся, как нужно жить; анагогический — посредством которого наставляемся, как прильнуть к Богу». В трактовке Бринкмана, Бонавентура говорит здесь о вере (аллегория), любви (тропология) и надежде (анагогия), однако в тексте Бонавентуры ни любовь, ни надежда буквально не названы. Аллегория, как иносказательное повествование о Церкви Христовой, и в самом деле постоянно трактуется как смысл, воспитывающий веру. Однако, как ни логично было бы сопоставить анагогию с надеждой (ведь она трактует о загробном будущем), но на самом деле у экзегетов она скорее сопоставляется с любо-

вью к Богу как с высшим человеческим чувством (так — и в цитированном выше тексте Абсалона Шпрингирсбахского). Тропология, как образование «дружественности», в трактовке Абсалона, также связана с любовью — но человеческой любовью к ближнему.

6. 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 (ea quae nobis futura sunt, apud Dei aeternitatem iam facta sunt)» (Гуго Сен-Викторский. «Наставительное поучение». Lib. VI. Cap. IV. Col. 792).

В вечности Бога все одновременно, поскольку все уже «свершилось (facta sunt)»; однако и человеческому разуму доступен такой модус восприятия, при котором он способен единовременно охватить неисчислимое множество предметов. Ришар Сен-Викторский различает три модуса (стадии) восприятия: cogitatio, которое «блуждает» от одного предмета к другому (semper vago motu de uno ad aliud transit); meditatio, которое «с великой прилежностью» направлено на один предмет (ad directionis finem cum magna industria nititur); et contemplatio, которое «одним взглядом охватывает неисчислимое множество предметов (sub uno visionis radio ad innumera se diffundit)». На стадии contemplatio «разум расширяется в беспредельность, и стрела созерцающей души заостряется так, что она становится способной познать многое и проникнуть в тонкое (mentis in immensum expanditur, et contemplantis animi acies acuitur, ut capax sit ad multa comprehendenda, et perspicax ad subtilia penetranda)» («Вениамин больший» — «Benjamin maior». Lib. I. Cap. III. Patrologia Latina. Vol. 196. Col. 67). Душа на стадии contemplatio познает расширение (dilatatio), возвышение (sublevatio) и самозабвение (alienatio mentis).

Такое понимание одновременности отразилось и в средневековой концепции символа — понятия, которое у экзегетов нередко присутствует в одном ряду с «фигурой» и «типом». Для Алана Лилльского (пролог к «Expositio super symbolum apostolicum et Nicenum»), символ — высказывание, в котором «всё присутствует одновременно (in tali locutione simul totum comprehenditur)»; к такому пониманию он подводит соответствующую греческую этимологию: «[символ] именуется от “syn”, то есть “одновременный”, и “olon”, то есть “весь»» (Цит. по: Brinkmann: 1980. S. 176).

Единовременное сопричастие смыслов выражается пространственной метафорой здания; толкование понималось как возведение постройки. Характерно, что во многих (в том числе и уже цитированных нами) экзегетических текстах наименования смыслов управляют глаголом «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 (domus) нашей души история кладет фундамент, аллегория возводит стены, аналогия настилает кровлю (tectum supponit), тропология же расписывает различными узорами как внутренность — чувством (per affectum), так и наружность — воздействием благого дела (per effectum boni operis). Когда ... Священное Писание простыми словами рассказывает историю (verba historiae simpliciter narrat), то оно как бы начинает закладывать фундамент постройки (fundamentum aedificii jactat); когда оно в упражнении аллегории распространяет тайна веры, то воздвигает в любви к истине постройку души (fabricam mentis); когда же оно высокостью аналогии (per anagogiae sublimitatem) рассуждает о вечных радостях небесной родины, то как бы кладет кровлю; когда же в тропологии посредством упражнений в созерцании исследует мистический смысл..., то украшает духовное здание (spirituale aedificium) различными добродетелями — внутренними, которые для Господа (quae intus ad Dominum), и внешними, которые для ближнего (quae extra pertinent ad proximum)...» (Гарнье Рошфорский (?). «Аллегории ко всему Священному Писанию». Col. 849-850).

Исторические истоки этой пространственно-смысловой конструкции следует искать в патристике, где уже началась разработка символического смысла пространственных измерений. Характерна одна из проповедей АВГУСТИНА, в которой он рассуждает о символике измерений креста. Тайна креста (mysterium crucis), по мнению Августина, имеет четыре измерения: крест «имеет ширину (latitudinem), на которую закреплены руки; имеет длину, (longitudinem), насколько оттуда [от перекладины] до земли простирается древо; имеет и высоту (altitudinem), насколько оно возвышается от перекладины...; имеет и глубину (profundum), которая уходит в землю и не видна». Ширина — это любовь к людям (latitudo ergo charitas est); длина для Августина символизирует человека, твердо стоящего во весь рост (longitudo crucis, ubi totum corpus porrigitur), и означает упорство, твердость. «Иметь высоту — значит думать о Боге, любить Бога». Глубина означает Божий суд (iudicium Dei), в тайну которого не дано проникнуть (Sermon CLXV // Patrologia Latina. Vol. 38. Col. 904-905).

АВГУСТИН открыл путь к символическому осмыслению пространственных измерений, которое дало возможность увидеть в реальном архитектурном сооружении символическую конструкцию, систему смыслов. Однако у Августина же мы находим и обратную мысль, восходящую к новозаветным текстам: человек — подобие архитектурного сооружения, «духовное здание»: «Если фундамент наш — на небесах, то возводим себя к небу (ad caelum aedificemur)»; те, кто «возводят тела, кладут фундамент внизу», «поскольку же мы возводим себя духовно, то фундамент наш положен наверху» («Объяснения псалмов». In psalmum CXXI. Col. 1620-1621).

Сравнение процесса толкования с постройкой здания позднее обнаруживается и у Григория Великого: «Первым делом кладем фундамент истории (primum quidem fundamenta historiae ponimus)», далее «типическим» (в смысле — аллегорическим) значением возводим здание, а моральным — «одеваем его краской (superducto aedificium colore vestimus)» («Моралии» — «Moralia»). Вступительное письмо к Леандру // Patrologia Latina. Vol. 75. Col. 513).

В XII-XIII веках — в эпоху расцвета и готической архитектуры, и экзегетики — этот метафорический перенос (от смысла к храму) сосуществует с метафоризацией в проти-

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 «огчете» 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» (*Simson:1974. P. 129*). 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» («О деяниях, совершенных в мое правление» — «*De rebus in administratione sua gestis*». XXXIII // *Patrologia Latina. Vol. 186. Col. 1233-1234*). 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 — одновременность, в которой сосуществует *diversa* и даже *contraria*; однако в храме «гармония целого соединяет различное и противоположное в единство» (*Brinkmann:1980. S. 131*). 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, «понятые истинной верой», являют веру, надежду, любовь:

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

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

Sed tre partes sun 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» (*Brinkmann:1980. S. 129*). Храм, в определении Э. Ф. Оли, оказывается «пространством временем (*Zeitenraum*)» (*Ohly:1977*).

Обе тенденции — семантизации архитектуры и представления системы смыслов в виде архитектурной метафоры — встречаются и достигают высшего расцвета в трудах ГУГО СЕН-ВИКТОРСКОГО. Он 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 (*scientia per cognitionem fidei*) возводит здание»; «пример этого духовного здания (*spiritualis aedificii exemplar*) дам тебе в Ноевом Ковчеге, который извне увидит взор твой, чтобы душа твоя изнутри построила себя по его подобию (*ad ejus similitudinem intus fabricetur animus tuus*)». 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 (*arcam in nobis debemus facere, ut possimus intra nos in ea habitare*)» («О Ноевом Ковчеге» — «*De arca Noe*» // *Patrologia Latina. Vol. 176. Col. 621*). Ковчег, кроме того, служит ему и образом сосуществования различного: «различная материя в одной форме (*una est forma, diversa materia*)» (*Ibid. Col. 626*). 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 награды» (*Ibid. Col. 678*). 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 прогресс, рост добродетели (интерпретацию этого места см.: *Goetz:1997. S. 230*).

К пространственной трактовке трех смыслов Гуго обращается и в трактате «О суете мира» («*De vanitate mundi*»), где излагает свою идею более кратко: «Длина ковчега — во времени, ширина — в количестве (*in multitudine*), высота — в качестве деяний (*in operum quantitate*). Длину можешь постичь в деяниях, и это история, ширину — в таинствах, и это аллегория, высоту — в добродетелях, и это тропология» (*Patrologia Latina. Vol. 176. Col. 717*).

В качестве образа, выражающего одновременное 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 соразмерно и подобающе соединены и расположены, что всё, что в нем находится, либо, подобно струнам, издает сладостные звучания 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 модулирующей деревянного корпуса» (*«Наставительное поучение»*. Col. 789-790).

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 «существования различного» в много-смысленной системе заставляет вспомнить о средневековых определениях гармонии и музыки: цель последней, согласно ИОАННУ СОЛСБЕРИЙСКОМУ — «делать несогласное согласным (*dissona consona reddere*)» («О семи седмицах» — «*De septem septenis*» // *Patrologia Latina*. Vol. 199. Col. 948); в определении ХИЛЬДЕБЕРТА ИЗ ЛАВАРДЕНА, музыка «соединяет и заставляет подружиться несходные звуки (*Musica ... dissimiles jungat consocietque sonos*)» (Поэма «*Mathematicus*» // *Patrologia Latina*. Vol. 171. Col. 1368). Сопоставляя много-смысленную систему с архитектурным произведением и вместе с тем с музыкой, экзегеты представляли ее некой гармонизированной целостностью, в которой различное, «несогласное» не просто сосуществует, но образует своего рода смысловую музыку — «сладостные звучания смысла», по выражению Гуго Сен-Викторского.

7. Поэтологические следствия.

Представление о «вертикальной» структуре словесного произведения

Много-смысленная система, видимо, применялась к произведениям светской словесности лишь изредка. Примером может служить «*Антиклавдиан*» АЛАНА ЛИЛЛЬСКОГО (2-я пол. XII в.): в предисловии сам автор предлагает читателю толковать его творение в трех смыслах: «В этом произведении нежность буквального смысла ласкает незрелый слух (*puerilem auditum*); моральное наставление питает развивающийся ум; более острая тонкость аллегории (*acutior allegoriae subtilitas*) заостряет зрелый разум» (Col. 487). Любопытно, что Алан все же не решается приписать своему творению высший, анагогический смысл.

В контексте светской словесности много-смысленная система по большей части сохранялась в редуцированном и в то же время преобразованном 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 много-смысленной системы, различие «поверхностного» смысла и смысла «спрятанного», «сокровенного»: поэтическое произведение, таким образом, предстает как вертикальная структура, хотя и менее глубокая, чем вертикаль Священного Писания.

Различие в подходе к духовному и светскому тексту видно из следующего определения БЕРНАРДА СИЛЬВЕСТРИСА (в его комментарии к Марциану Капелле): «Аллегория — это высказывание (*oratio*), скрывающее под историческим повествованием истинный и отличающийся от внешнего (*ab exteriori diversum*) 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 — А. М.]» (Цит. по: *Brinkmann:1980*. S. 169).

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 буквальным смыслом) образована вымыслом. Отсюда — необходимость терминологического различения: то, что применительно к священному тексту названо аллегорией, применительно к светскому следует называть «покровом».

По мнению Хеннига Бринкмана (*Brinkmann:1980*. S. 176-177), с начала XII в. *integumentum* (и его синонимы — *tegmen, involucreum*) стал поэтологическим термином, обозначающим «поверхность» античного поэтического или философского текста, под которой лежала «истина». 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 покрывами, он, раскрыв это, учил и рассуждал открыто (*Quod Plato, quod Socrates clausere sub integumentis, / hic reserans docuit disse-ruitque palam*)» (Цит. по: *Brinkmann:1980*. S. 178).

Помимо метафоры покрыва — скрытой глубины в большом ходу была и метафора скорлупы (*cortex*) — ядра (*nucleus*) (подробно об этой метафорике см.: *Robertson:1980*). Метафора «ореха» появляется уже у мифографа ФУЛЬГЕНЦИЯ (2-я пол. V в., в толковании «Фиваиды» Стация): «Нередко песни поэтов сравниваются с орехом. В орехе есть две вещи — скорлупа (*testa*) и ядро; так и в поэтической песне есть две вещи — буквальный и мистический смысл (*sensus litteralis et mysticus*). Ядро скрыто под скорлупой — мистический смысл скрыт под буквальным (*latet nucleus sub testa; latet sub sensu litterali mystica intelligentia*). Ребенок играет с целым орехом — взрослый же разбивает оболочку, чтобы насладиться ядром (Цит. по: *Brinkmann:1980*. S. 184). 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 (*L'histoire est peille, le sen est grains; le sen est fruit, l'estorie raims*)» (Цит. по: *Robertson:1980*. P. 55).

Итак, поэт (философ) скрывает истину под покровом вымысла (или ядро истины в скорлупе вымысла). Эта идея сама по себе не нова: она была не чужда стоицизму, а на излете античности Макробий обсуждает вопрос о вымышленных историях (*fabula*) как оболочке истины. Таким покровом (в терминологии Макробия — *nubes*) пользовался Гомер, который «под покровом поэтиче-

ского вымысла (*sub poetici nube figmenti*) давал познать истину мудрецам» («Комментарий на "Сон Сципиона"». 1:9:8). 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 (конечно же, 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.

Как видим, при применении экзегетической теории к светским текстам возникает совершенно новая проблема соотношения скрытой истины и явленной на поверхности «лжи». Именно отсюда в значительной мере 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» («Пир». II:1 / перев. А. Г. Габричевского // Данте. Малые произведения. М., 1968. С. 135-136). Данте, в отличие от Бернарда Сильвестриса, сохраняет термин «аллегория», но придает ему тот самый смысл, какой у Бернарда имеет термин «покров».

Оправдание поэтической лжи было найдено в отождествлении вымышленной истории, «фабулы» с «буквальным смыслом» (при этом даже риторические украшенные поэтический текст всё равно воспринимался как «буквальный смысл» — *sensus litteralis!*), скрывающим фигуральный смысл — истину. Вымысел — не более чем «буквальный смысл», оболочка, которую можно отбросить, после того как проникнешь под нее. Этот вымысел (*factio, 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. «*Summa de bono*». XIII в. кн. 1. Цит. по: *Brinkmann: 1980. S. 168*).

Алан Лилльский (2-я пол. XII в.) развивает эту тему подробнее. Он гораздо категоричнее, чем Энгельберт Страсбургский, утверждает, что поэтические произведения «на поверхности» лживы: «На поверхностной скорлупе букв поэтическая лира звучит лживо (*in superficiali litterae cortice falsum resonat lyra poetica*)»; однако «внутри она говорит слушающим о тайнах более высоких смыслов, так что читатель, отбросив шелуху внешней лжи (*exteriore falsitatis abjecto putamine*), находит внутри сладостное ядро истины». Поэтический вымысел, по Алану, — соединение реальных фактов (*historiales eventus*) и игровых вымыслов (*joculationibus fabulosis*); он подчеркивает его смешанный, гетерогенный характер, называя его словом «*conjectura*»: поэты создают «соединение из разного (*ex diversorum conjectura*)» («О плаче природы». Col. 451).

Понятие *conjectura* становится поэтологическим термином: его, как показывает, Д. У. Робертсон (*Robertson: 1980. P. 65*), заимствует КРЕТЬЕН ДЕ ТРУА, когда в прологе к Эреку называет свой роман *une molt bele conjecture*; тем самым он, по мнению Робертсона, хочет подчеркнуть, что его повествование — «вымысел, противопоставленный реальной последовательности событий; сочетание событий, который в природе между собой не связаны» (*ibid.*). Представление о том, что поэтическое произведение — некая картина, составленная из «разного», что она гетерогенна и искусственна, принципиально отличаясь тем 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*)» («Наставительное поучение». Lib. III, cap. IV. Col. 768-769).

Антитеза лживой поверхности текста и скрытой глубины истины становится поистине общим местом средневековых поэтологических текстов. АЛАН ЛИЛЛЬСКИЙ (XII в.) обращается к этой теме и в «*Антиклавдиане*», где он говорит о Вергилии: «Муза Вергилия разукрашивала много лживостей и под видом истины сплетала ложные покровы (*Virgilio musa mendacia multa colorat, Et facie veri contextit pallia falso*)» (Lib. I, Cap. 4. Col. 491). Но идея получает отражение в литературных текстах и намного раньше — уже автор каролингской эпохи ТЕОДУЛЬФ ОРЛЕАНСКИЙ о своих литературных штудиях сообщает следующим:

Et modo Pompeium, modo te, Donate, legebam,

Et modo Virgilium, te modo, Naso loquax.

In quorum dictis quamquam sint frivola multa,

Plurima sub falso tegmine vera latent.

(И читаю то Помпея, то тебя, Донат, то Вергилия, то ворливого Назона. Хотя в их словах немало вздорного, все же под ложным покровом таятся многие истины») («О книгах, которые имею обыкновение читать» — «*De libris quos legere solebam*». *Patrologia Latina. Vol. 105. Col. 332*).

Как же мыслится технический 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* (см. *Brinkmann: 1980. S. 27-28*).

«Интегумент» представляется Бернару 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 Юноны равным образом обозначает (*equivocatur*) 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 «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 (*humanus spiritus in humano corpore temporaliter positus*)» (Цит. по: *Brinkmann: 1980. S. 180, 192-193, 303-306*). Толкование, таким образом, предстает 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 весь мир был «интегрументом», скрывающим тайны души и неба и потому «бесконечно действенным» (по выражению Гете о символе) в своей многосмысленности.

А. Е. Махов.

ОСТРОУМИЕ

1. Концепция остроумия (*wit*) в английской поэтике

Остроумие (*wit*) — одно из важнейших понятий английской поэтики и эстетики. Полисеманлично само слово «*wit*», означающее ум, остроуту мысли, «быстроту разума», пронизательность суждения, а также человека, зарабатывающего на жизнь умственным, творческим трудом («Университетские умы» — «*University wits*»: группа елизаветинских драматургов; «Умник без денег» — «*Wit without money*», 1614, — комедия Джона Флетчера; «Остроумцы» — «*Wits*», 1636, — комедия Уильяма Давенанта). 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, включающего в себя обозначение интеллектуальных способностей с оттенком таланта, гениальности.

В XVI в. понятие остроумия в поэтике порой имеет смысловой оттенок «словесной изошренности», представление о которой приходит в Англию, в частности, из Италии. В елизаветинской Англии был хорошо известен переведенный на английский Томасом Ходи трактат «*O придворном*» (издан в 1528) Бальдассаро Кастильоне, который писал в нем: «Если слова, употребляемые писателем, скажем, не то что бы сложные, но содержат в себе немного потаенного остроумия (...), то они придают написанному больший 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» (С. 513).

Wit, ingenium трактуются прежде всего как необходимое отличительное качество поэта. БЕН ДЖОНСОН в «*Заметках...*» (изд. 1641), анализируя особенно-

сти поэзии, писал об *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...» (С. 193). В трактате Филипа Сидни «*Защита поэзии*» (1579-1580, опубл. 1595) понятие *wit* появляется многократно: «И не считайте слишком дерзким сравнение высшей способности человеческого ума с силами самой природы»; «наш возвышенный ум дает нам познать совершенство»; «выдающиеся мастера, признав законом лишь собственный разум, воспроизводят перед вами в красках то, что более всего достойно лицезрения...»; «Мы знаем, что острый игривый ум может вознести хвалу благоразумию осла, удобству жизни должника и радостной беззаботности зараженного чумой»; «Третье обвинение [против поэзии] 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» (Р. 222, 224, 245-246, 250; рус. пер. — С. 138, 139, 155, 158).

На рубеже XVI-XVII вв., не без влияния Сенеки и Тацита, ставших в Англии образцами для подражания (вместо Цицерона), в литературном творчестве появляется тяготение к нарочитой усложненности. Остроумие теперь — своего рода риторический прием, основанный на свежей изобретательности (*fresh invention*), по выражению поэта Т. Кэрю), соотносимой с понятием *inventio* классической риторики, введенным в английскую ренессансную поэтику поэтом ДЖОРДЖЕМ ГАСКОНОМ в трактате «Некоторые наставления в создании стихов или рифм по-английски» («*Certain Notes of Instruction concerning the Making of Verse or Rhyme in English*») (1575); именно в этот период *inventio* утрачивает риторическое 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: сделавшись частью диалектики, это понятие теперь ассоциируется с поиском истины и выявлением неожиданного сходства явлений. ДЖОН ХОСКИНС в руководстве по риторике («*Directions for Speech and Style*», 1600) пишет о необходимости обнаруживать «согласованность в вещах совершенно различных» и употребляет 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 формируется в процессе взаимодействия риторики и диалектики — двух средневековых наук, утрачивающих в то время свое значение, — и предполагает некое контрапунктное взаимодействие изошренной изобретательности, фантазии (*fancy* — обозначение творческой способности в XVII в.) и способности к пронизательному суждению. В эпоху короля Якова I (1603-1625) остроумие примиряет в себе эти крайности. В те времена оно означает «*ingenium*» или гений поэта или проповедника, который, сочетая фантазию (*fancy*) со способностью к суждению (*judgement*), с величайшей словесной ловкостью выявляет черты сходства, соответствия между внешне несходными предметами, скрытые от менее пронизательного ума.

С начала XVII в. остроумие (русский перевод — «остромыслие») — это основная способность и восприятия, и творческого ума, и в то же время качество текста, его

важнейшая характеристика. Вместе с тем уже в XVII в. начинается процесс разделения фантазии (в типичном для этой эпохи значении) и способности к суждению, которые объединялись понятием остроумия. Фрэнсис Бэкон в «Новом Органоне» (1620) привлекает внимание к тому обстоятельству, 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. Во второй половине XVII в., в процессе усиления влияния науки на литераторов, в пору 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.

Однако творчество английских «метафизических поэтов» — Джона Донна, Ричарда Крэншо, Джорджа Герберта, — знаменует господство остроумия, основанного на необычных изощренных метафорах, каламбурах, парадоксальных, причудливых образах (концептах; → экскурс Концепт), которые характерны и для проповедей Дж. Донна и Л. Эндрюса. Оно является английской параллелью эстетике испанского и итальянского барокко (гонгоризму и маринизму) и порой толкуется (например, Бенедетто Кроче в «Эстетике», 2-я часть) как последняя фаза классической риторики. Понятие «метафизического остроумия» стало (во времена «позднего» Шекспира) практически синонимом поэзии.

Этим объясняется обращение к понятию остроумия не только поэтов-метафизиков, но и более поздних авторов: поэта и драматурга, барочного классициста Дж. Драйдена и философа Т. Гоббса. В «Предисловии к поэме *Annus Mirabilis*» (1667), обращенном к Роберту Ховарду, Джон Драйден пишет: «Создание всех стихотворений требует остроумия, или остроумного творчества (wit writing); оно представляет собой «не что иное, как способность к воображению у писателя, который, как шустрый спаниель, носится и рыщет по полям памяти (...), литературное Остроумие (Wit written) — счастливейший плод мысли или воображения» (Р. 26). 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» (Р. 26).

И далее Драйден характеризует Овидия как мастера остроумия: «Овидий чаще представляет движения и свойства ума, мечущегося между двумя противоположными страстями, или же расстроеного одной из них: в результате подбор слов заботит его в последнюю очередь, ибо он воссоздает хаотическую природу, и 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» (Р. 27).

Понятие wit используется Драйденом исключительно часто, причем с разными смысловыми нюансами. Например, в коротком — 37 строк — прологе к комедии «Леди-соперницы» («Prologue to The Rival Ladies») (1664) оно встречается четыре раза: «человек с суровым складом ума»

(hard-hearted wit), «власть разума кончается» (the wit is ended), «человек с неумолимо стойким складом ума» (stiff wit), «разум». Нередко оно и в известном «*Опыте о драматической поэзии*» (1668), написанном в жанре «беседы», где каждый из четырех собеседников в пространном монологе высказывает собственное мнение о драматургии, что дало Драйдену возможность детально воспроизвести различные взгляды на искусство, противоборствующие 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» (Р. 74; рус. пер. — С. 202). О Крите говорится как о «человеке крайне острого суждения и, пожалуй, даже слишком изысканного *остроумия*» (Р. 75). Крит (его прототипом послужил родственник Драйдена, поэт и драматург сэра Роберт Говард) характеризует одного из «плохих» поэтов того времени (Роберта Уайлда или Ричарда Флекно) так: «В его поэзии нет не только *остроумия*, но даже намека на него» (Р. 76). Крит цитирует римского историка Кая Веллия Патеркула, автора «Истории Рима» (затем переведенной на английский): «Соперничество возбуждает мозг, и подчас зависть» (Р. 80; рус. пер. — С. 208) — здесь латинское «ingenium» 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» (Р. 80; рус. пер. — С. 208).

Евгений замечает, что в римских комедиях по сюжету можно предугадать характеры персонажей: «слуга или раб, который настолько *умен* (has so much wit)» (Р. 87), что помогает хозяину дурачить старика-отца, и далее продолжает о древних: «...не следует быть слишком снисходительным к ошибкам древних драматургов, и это можно было привести меня к сомнению в достоинствах их *разума*...» (Р. 89; рус. пер. — С. 215), и тут же этот 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» (Р. 89; рус. пер. — С. 215). Далее, говоря о комедии «Евнух» римского комедиографа Теренция, Евгений отмечает эlegantность высказывания одного из персонажей: «hui! Universum triduum!» — «что? Целых три дня!»: эlegantность 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» (Р. 89-90). И далее о Джоне Кливленде, позднем поэте-метафизике, обвиняемом в усложненности и неестественности выражения: «...*умные вещи* (wit) легче всего передаются самым простым языком. (...) У Кливленда же нельзя прочитать 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 Канин был шотландцем, возможно Бог изменил бы его судьбу / Не вынудил его скитаться, а дал ему пристанище” ... Это в переводе на любой язык будет звучать *остроумно*. Остроумие похоже на ртуть — оно свободно пе-

реливается, принимая различные формы, и его трудно уничтожить» (Р. 91; рус. пер. — С. 217).

В Эпилоге ко второй части «Завоевания Гранады» (1671) Драйден дает высокую оценку современному «остроумию», трактуя его как общее качество словесной культуры, выходящее за пределы собственно поэзии: «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». В «Защите Эпилога» («Defence of the Epilogue») (1672) Драйден некий низший тип остроумия находит у Бена Джонсона в его комедии темпераментов («гуморов»): «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» (Цит. по: *Ker:1925. I. P. 172*). Бен Джонсон (как Драйден доказывает в Предисловии к комедии «Вечерняя любовь», 1671, и др.) преуспел в реалистическом изображении характеров, точно, естественно показал «низменный» материал, глупость, — но ему не хватало творческого остроумия (creative wit). В новой комедии, по мысли Драйдена, создаваемой им, изображении нравов, персонажей сочеталось с более высоким остроумием — игрой ума; с показом любовной интриги. Так постепенно осуществляется переход английской комедии от «комедии гуморов» Б. Джонсона к комедии нравов (mappes) эпохи Реставрации, частично теоретически обоснованный Драйденом. Позднее в «*Авторской апологии героической поэзии...*» (1677) он уже определяет остроумие в классицистском духе, как пристойность, правильность, уместность мыслей и слов; или, говоря иначе, как элегантное соответствие мысли и слова теме.

По замечанию друга Драйдена, графа МАЛГРЕЙВА в его «*Эссе о поэзии*» (1682): «Верх остроумия — в приятной форме выразить нечто уместное ('tis the top of wit / T' express agreeably a thing that 's fit)» (Р. 294). Классицистическую линию трактовки остроумия продолжает и РИЧАРД ФЛЕКНО, ирландский священник, автор опер и музыкальных пасторалей (известен прежде всего тем, что Драйден высмеял его в поэме «Мак Флекно», 1682). В «Кратком рассуждении об английской сцене» («Short Discourse of the English Stage») (1664) он, высоко оценивая Шекспира, чье творчество, по его словам, было «прекрасным, однако нуждавшимся в прополке садом», замечает, что Бомонт и Флетчер слишком придавались «остроумным неприличиям» и оказывает явное предпочтение французскому типу пьесы, написанной ровно, без провалов, открытых финалов и пр. Подлинное остроумие он определяет как «дух и квинтэссенцию речи», не имеющие ничего общего с каламбурами, игрой слов и представляющие собою «приятное и остроумное рассуждение», зависящее не от предписаний искусства, а обретаемое только благодаря Природе и социальному общению (Р. 94).

В середине — второй половине XVII в. остроумие все чаще попадает в область внимания английских философов. ТОМАС ГОББС в труде «*Левиафан*» (1651), как ранее Бэкон, трактует остроумие как способность замечать сходства и отличает его тем самым от способности суждения. Стремясь преодолеть многозначность слова wit, он фактически отождествляет остроумие с фантазией, перенося на последнюю комплекс значений, связанных с собственно остроумием: «...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 разли-

чия и несходства, что являются *различением и распознаением* и *суждением* между вещью и вещью, то, в случае если такое различение нелегко, говорят, что они обладают *хорошей способностью суждения...*» (С. 77).

В том же духе, как способность видеть сходства, трактует остроумие и Джон ЛОКК в своем главном труде «Опыт о человеческой способности к разумению» («Essay Concerning Human Understanding») (1690): остроумие кроется в основном «в сложении идей», «в их сочетании с быстротой и разнообразием» (8, 2 кн., гл. 10). Вместе с тем остроумие решительно отделяется Локком от научного знания, а тексты, созданные с его помощью, — от научных текстов: «Поскольку и уму (остроумию), и фантазии легко 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» (8, 3 кн., гл. 10).

Эссеист, литературный критик Жозеф АДДИСОН в издаваемом им (совместно с Ричардом Стилем) журнале «Зритель» («Spectator», 1711, № 62, 11 мая) заявляет, что суждения Локка об остроумии точнее, чем его определение, 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»» (*Статья из журнала «Снекетитор»*). С. 116-117).

Более удачно, по мнению АДДИСОНА, определение дал поэт-метафизик АВРААМ КАУЛИ (Cowley) в «Оде уму» («Ode on Wit») (опубл. 1656):

In a true piece of Wit all things must be,
Yet all things there agree;
As in the ark, join'd without force or strife,
All creatures dwelt; all creatures that had life

(В подлинном творении остроумия должны присутствовать все вещи — но в согласии: так в Ноевом ковчеге пребывали все живые существа, соединенные без насилия и вражды).

Тем не менее, АДДИСОН принял определение остроумия не поэта-метафизика, а философа Джона Локка: «Сходство и соответствие идей, дающее (...) удовольствие воображению [здесь *Imagery*]»; 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 Локка ему крайне импонирует замечание о различии между остроумием и рассудительностью (judgement), в котором философ утверждает, что эти способности не всегда встречаются у одного человека: «Люди с большим остроумием и живой памятью не всегда обладают самым ясным суждением и самым глубоким умом. Ибо остроумие главным образом зависит от подбора идей и строго 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 ... от тщательного разъединения идей, в которых можно подметить хотя бы самую незначительную разницу, чтобы тем самым не быть введенным в заблуждение и из-за нали-

чия общих черт не принять одну вещь за другую» (Локк Д. Избр. филос. произв.: В 2-х т. М., 1960. Т. I. С. 174). 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. (...) 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» (С. 113-114).

Аддисон разграничивает истинное остроумие (true wit), обычно состоящее в выявлении сходства идей, явлений, от остроумия ложного (false wit), состоящего «в сходстве и совпадении иногда отдельных букв, как в анаграммах, хронограммах, липограммах и акростихах; иногда слогов, как в рифмах, основанных на принципе эхо...», а иногда целых предложений или стихотворений, которым придана форма яйца, топора или алтаря» (С. 114). 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 и Э. Уоллера, а также итальянцев, включая их эпическую поэзию. 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 заложены во лжи, а частично в истине. 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» (С. 116).

Александр Поуп в «Опыте о критике» (опубл. 1711), написанном в традиции «Искусства поэзии» Горация, рассуждает о взаимодействии остроумия как феномена риторики и «природы» как предмета художественного подражания. «Опыт о критике» Поупа, поэта эпохи Просвещения, примечателен не столько теоретической разработкой понятия wit, сколько мастерским жонглированием этим понятием в разных его смыслах. Поэт, критик, салонный остроумец, ум, мудрость, разум, мышление, дар, речь; блестящие, изобретательные, поэтические, критические, насмешливые, фривольные — таковы градации этого ключевого понятия, более тридцати раз встречающегося в «Опыте» Поупа. Приведем несколько примеров:

«Не правда ли влюблен в свой дар пиит?»;

О критиках: «Они, пытаясь умиками статью / И здравый смысл готовы потерять»;

«Побыв в поэтах, наши остряки / Шли в критики, а вышли в дураки»;

«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». — Здесь «wit» как «талант» противопоставлен «суждению» (judgement).

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

«Так вдохновенно согрешит талант, / Что возмутится разве лишь педант»;

«Того глупца (vain wits) он поучить бы мог...»;

«Творение (work of wit) оценит верно тот, / Кто замысел писателя поймет»;

«Дарованных нам гением услад / Ужели слаще критиканства яд?»;

«Прельстителен для критиков иных замысловатый и мишурный стих; /

«Поэт — по их понятиям — это тот, кто ослепляет множеством остроум»;

«Как делает огни заметней тьма, / Так скромность оттеняет блеск ума. /

Обилье кривы гибельно для тел, и остроумью тоже есть предел»;

«Природе истинный талант найдет / Наряд такой, которой ей идет, /

И то, о чем лишь думает другой, в творенье воплотит своей рукой» (Р. 271-274; рус. пер. — С. 67-77).

В последней цитате дается определение остроумия (wit), и шире, всей поэзии — на основе примирения понятий остроумия и природы.

Очевидно, что Поуп придавал огромное значение словесному блеску, совершенству поэзии (т. е. началам, родственным остроумию); его позиция производит впечатление «последнего рубежа» в защите идеи остроумия. Поэт-классицист, защищающий принципы ясности и рациональности, он тем не менее во многом противостоит научной, прозаичной направленности своего времени, чужающегося всего, связанного с английской «метафизической поэзией» XVII в. Критикуя поэтов, которые «ослепляют множеством остроум», Поуп лукаво продвигает это понятие, хотя и с ироническими коннотациями, отступлениями, «реверансами», по направлению к «аристократическому остроумию», продемонстрированному Драйденом в период своей наиболее удачной придворной карьеры. Салонный остроумец, мастер элегантно беседы — таковым должен быть и ценитель, критик поэзии.

В искусной и разнообразной поэзии самого А. Поупа нередко встречаются проявления «смешанного» и «ложного» остроумия — каламбур и квазикаламбур, аллитерация и т. п. Тем не менее, в своей бурлескной критической работе «О батосе, или искусство погружения в поэзию» («Peri bathous, or the art of sinking in poetry») (1727) Поуп сам высмеивает эти формы «лжеостроумия». Вокруг идеи остроумия разгорается длительная полемика, связанная с социальными конфликтами и противоречиями. 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» и умеренностью. С критикой остроумия выступали многие, в том числе 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») с защитой Блэкмора его друзья.

Для Блэкмора остроумие — не источник «жизненной силы, энергии», а основа всеобщего морального разложения. С его точки зрения, влияние «Драйдена и его шайки» вредно действовало не только на литературу, но и на добродетель, общественную и личную, на деловую жизнь, искусства, церковь, юрисдикцию. Остроумие воспринимается как начало вырожденческого, безумное, ему не хватает традиционной «благородной твердости» британского характера, оно ассоциируется 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 «здравому смыслу»; основать новый Банк остроумия, т. е. «здравому смысла», возглавляемого Шеффилдом и другими лордами-консерваторами.

Так «риторическая форма» обретает социальный смысл и вписывается в социальный контекст. Остроумие в прежнем, изначально, «метафизическом» смысле означает для новой буржуазии фривольность и аморальность в поэзии.

В эпоху Сэмюэля Джонсона остроумие поэтов-метафизиков кажется уже странным нагромождением диссонансов, «discordia concors» (→ экскурс Concordia discors). Объем, смысловой диапазон понятия остроумия резко сокращается: оно теперь «расщеплено» на характерное для классицизма понятие об уместности (propriety) и на «истинное остроумие» (sheer wit), которое нередко сводится к остроумным ремаркам в комедии. Поскольку в поэзии остроумие в прежнем широком смысле уступило место предромантической идее воображения, то остроумие все в большей мере стало ассоциироваться с неприятными, тривиальными формами смеха, подшучиванием, высмеиванием.

Против отождествления остроумия с тривиальными смеховыми формами выступает Генри Филдинг, который в своем «Ковент Гарден Джорнел» («Covent Garden Journal») 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» (№ 18, 3 марта 1752).

В духе прежнего представления об остроумии как о постулировании сходства, но уже с предромантическими нотами (остроумие как мгновенный «отблеск»), высказывается Корбин Моррис в «Эссе, определяющем подлинные критерии остроумия, юмора, шутки, сатиры и смешного» (1744): остроумие — это отблеск, рождаемый быстрой вспышкой, освещающей один из предметов и неожиданно охватывающей и другой. Доминирует в эту эпоху, однако, определение остроумия, данное Блэкмором: «Остроумие — это качество ума, рождающее и оживляющее холодные чувства и прозаические идеи путем элегантного и неожиданного поворота» («Опыт об остроумии», 1716. P. 191).

Остроумие продолжает находиться в поле внимания английских философов-моралистов и эстетиков второй половины XVIII в., получая теперь новое осмысление в рамках не поэтологических, но эстетических систем. 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; последнее включает 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».

Таким образом, остроумие (как и другие формы смешного) связано с выявлением противоречивости в самом предмете. Приводя примеры «сочетания остроумия и юмора» из «Гудибраса» Сэмюэля Батлера (увлечение простоллюдинов государственными делами изображено так: «лудильщики ... приспособили церковь и веру для починки чайников», «Портные забросили изношенную одежду и стали перелицовывать и латать церковь» и т. п.), Джерард, в сущности, приводит примеры причудливых образов — *conceits*, как называли их в эпоху барокко. Однако с точки зрения области применения остроумие у него трактовано по-новому — как сатирический прием. Это видно из рассуждения о Дж. Свифте: «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; ... очевидно невозможны и бесполезны, или же и то и другое одновременно» (С. 268).

Генри Хоум, лорд КЕЙМС в работе «Элементы критики» (1762), главная цель которой — установление принципов литературного вкуса в целом, проводит различие между писателем-юмористом и писателем-остроумцем. Первый схватывает всякие несоответствия и «стремясь быть серьезным, изображает все так, чтобы вызвать веселье и смех»; последний создает образы, «вызывающие веселье, и блеском остроумия доставляет большое удовольствие» (P. 167). Остроумие, таким образом, отличается от юмора наличием творческого момента (создание образов); такое остроумие Кеймс обнаруживает у Шекспира. Суть остроумия — элемент неожиданности. Словесное остроумие, или игру слов, Кеймс не одобряет как нечто своего рода «незаконнорожденное». Остроумие свойственно Шекспиру и теологам XVII в., но с развитием вкуса репутация остроумия пришла в упадок: это Кеймс объясняет отчасти тем, что язык становится более зрелым, «разрабатываются тонкие различия и синонимичность утрачивает свое былое значение, тем самым поле игры слов сужается. Такого рода тенденцию к «десинонимизации слов» позднее развивает С. Т. Колридж.

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 элементов (Eliot: 1938. P. 293). Утрату остроумия всей последующей поэзией, т. е. ее интеллектуально-чувственной цельности, Элиот связывает с наступлением буржуазного века, с нарушением духовно-материальной гармонии бытия, утратой миром духовного начала. Остроумие для него — 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 каролинской 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» [Мильтона], и анакреонтических стихов Каули, и “Горацианской оды” Марвелла. Это нечто большее, чем техническое мастерство или словарь и синтаксис эпохи; то, что мы приблизительно обозначаем как “остроумие” — это жесткие причинные связи под поверхностным лирическим изяществом. Вы не найдете его ни у Шелли, ни у Китса, ни у Вордсворта... (...) “Остроумие” не просто сочетается с воображением, но сплавляется с ним. (...) 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».

Остроумие, по определению 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 сатиру, однако в них отсутствует внутреннее равновесие “остроумия”. (...) Качество, присущее Марвеллу, — это скромное же, 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» (Элиот: 2004. С. 561-562, 564-566, 572-574).

Т. Н. Красавченко.

2. Остроумие в немецкой барочной теории эпиграммы

Наиболее ранние теоретические определения остроумия (лат. *argutia*) восходят к античной риторике, в которой различались два его вида — остроумие, основанное на предмете (*res*), и остроумие, основанное на словах (*verba*). Согласно трактату Цицерона «*Об ораторе*», «шутки бывают двух родов: в одних обыгрывается дело, в других — слово (*Duo enim sunt genera facetiarum, quorum alterum re tractatur, alterum dicto*)» (2:238). В теоретических трудах Нового времени античное понимание остроумия стало догмой: в частности, у немецких теоретиков эпохи барокко и Просвещения можно встретить почти дословное повторение дефиниции Цицерона. Так, Кристиан Вайзе в сочинении «*Галантный оратор*» (1677) замечает: «Если необходимо определить, что такое остроумие, то состоит оно частью в игре слов, частью в оригинальных и остроумных предметах» (S. 62). Филандер фон дер Линде в «*Разговоре о немецкой поэзии*» (1727) также говорит о различии между «остроумием... в отдельных словах... и на деле» (S. 270). Иоганн Кристоф Готшед в «*Опыте критической поэтики*» (1730) отмечает: «Помимо истинно остроумных образцов, в которых остроумие состоит в предметах, есть также много других, где оно заключается в простой игре слов» (Изд. 1742. S. 607).

С другой стороны, ряд авторов, отходя от дихотомизма данной формулы, акцентирует ценность содержательного

критерия. Так, Фридрих Андреас Хальбауэр в своем труде «*Введение к наиболее полезным упражнениям в латинском стиле*» (1730) утверждает: «Остроумие должно состоять не в... словесной игре, но более в остроумных мыслях» (S. 604). Поэт Кристиан Вернике в предисловии к своему сборнику «*Надписи, или эпиграммы*» (1697) подчеркивает: «Умное заключение должно основываться не на словах, а на предметах» (S. 8).

В воззрениях европейских гуманистов XVI-XVII вв. понятие *argutia* приобрело значение эстетической категории, став частью более общего понятия *elegantia* (изысканность, утонченность — лат.). Основопологающими трудами по теории «остроумного стиля» в XVII в. были «*Об остроумных речениях...*» (1639) Маттео Перегрини, «*Искусство изоциренного ума*» (1642) Балтасара Грасиана и, в особенности, «*Подзорная труба Аристотеля*» (1654) Эммануэлле Тезауро. В этих сочинениях *argutia* преподносится как акт осмысления неведомого при посредстве острого ума, мгновенно схватывающего суть вещей и явлений. В немецкой литературе того времени ведущее место в разработке теории остроумия принадлежит Якобу Мазению, автору трактата «*Новое искусство остроумия*» (1649). Мазений был представителем ордена иезуитов, роль которого в пропаганде идеи *argutia* была в эпоху барокко исключительно велика. Идеи названных исследователей оказали серьезное влияние на позднейших немецких теоретиков «остроумного стиля».

Под *argutia* в XVII в. понималось прежде всего умение свободно оперировать далекими друг от друга понятиями, идеями, свойствами одного или нескольких предметов и соединять их с целью достижения эффекта неожиданности (*inexpectatio*) или новизны (*novitas*), вследствие чего обнаруживаются новые свойства известных вещей (принцип *discordia concors*). *Argutia* как эстетической категории в поэтиках эпохи барокко придавался всеобъемлющий характер: она трактовалась в них не только как идея «быстрого разума», мгновенно осмысливающего и сопоставляющего разнородные явления и предметы, но и как «источник прекрасного» в поэзии. Характерные образцы *argutia* в форме соединения далеких друг от друга вещей можно найти в творчестве Фридриха фон-Логау — наиболее значительного из немецких поэтов-эпиграмматистов XVII в. (здесь и далее переводы эпиграмм выполнены автором. — М. Н.):

GRAUE HAARE.

Wann graues Haar dir wächst, sprich: Heu wird dieses seyn,
Das auff dem Kirchhoff nechst der Tod wird sammeln ein.

(«Эпиграмма». S. 86)

(Седина.

Увидев седину, заметь: вот сена клоч;
У церкви скоро смерть сгребет то сено в стог.)

Из приведенного примера становится очевидным, что остроумие в эпоху барокко отнюдь не всегда отождествлялось с сатирой: напротив, «остроумное» проникновение в сущность явлений могло иметь философский, нравоучительный или духовный характер, заключаясь и в этих случаях в способности увидеть новое в известном, представить обыкновенное в непривычном ракурсе, соединить понятия, не граничащие друг с другом. Например, в другой эпиграмме того же автора — «*Der Tod*» — *argutia* состоит в сочетании «мужского» образа смерти с «женским» — могилы и развитии их в образы «отца» и «матери», из чего следует неожиданный вывод в духе христианской эсхатологии:

Der Tod ist unser Vater, von dem uns neu empfängt
Das Erdgrab, unser Mutter, und uns in ihr vermengt;
Wann nur der Tag wird kommen, und da wird seyn die Zeit,
Gebiert uns diese Mutter zur Welt der Ewigkeit.
(«Эпиграммы». S. 228).

(СМЕРТЬ.

Смерть — это наш отец: нас от него зачнет
Могила — наша мать — и в чреве понесет;
Когда же срок придет, когда настанет час,
Родит могила-мать для вечной жизни нас.)

Хотя барочные трактаты по теории «остроумного стиля» не касаются теории эпиграммы, в своей иллюстративной части они отсылают к творчеству выдающихся римских эпиграмматистов: в частности, Грасиан и Тезауро обильно цитируют Марциала. Теории эпиграммы отведено заметное место в «Поэтике» (1561) французского теоретика Юлия Цезаря Скалигера, также апеллирующей к римским сатирикам. Скалигер объявляет *argutia* основным жанроопределяющим свойством эпиграммы: «Эпиграмме присущи два достоинства: краткость и остроумие. В краткости состоит ее свойство. В остроумии — душа и образ (*Epigrammatis duae virtutes peculiare: breuitas & argutia... Breuitas proprium quiddam est. Argutia, anima, ac quasi forma*)» (изд. 1594. P. 430).

Иезуит ЯКОБ ПОНТАН развивает дефиницию Скалигера в трактате «Наставления в поэтике» (1594): «Эпиграмме требуются в особенности два достоинства, придающие ей очарование и необычайно ее украшающие: это краткость и остроумие, из которых последнее с полным правом можно назвать ее душой, жизнью, духом, движущей силой, ее мощью и кровью (*DVO praecipue lumina flagitat epigramma, quibus ornatur commendaturque mirifice: ea sunt breuitas, & argutia: quarum posterior iure optimo anima, vita, & tanquam spiritus eius, nerui, succus, sanguis vocari potest*)» (P. 190). Благодаря этим и подобным трудам *argutia*-императив, восходящий к поэзии Марциала, стал в немецкой эпиграматике XVII в. одним из канонических условий жанра.

В зависимости от наличия или отсутствия *argutia* Скалигер устанавливает два типа эпиграмм: простой (*epigramma simplex*) и сложный (*epigramma compositum*) (изд. 1594. S. 430-431). Иоганн Готтлиб МЕЙСТЕР в трактате «Неприятельные мысли о немецких эпиграммах» (1698) уточняет: «...одни содержат только тезис, другие состоят из... вступления и заключения» (S. 87-89). ЯКОБ МАЗЕНИЙ в трактате «Новое искусство остроумия» (1649) проводит различие между обоими типами: «...Либо простой, ибо излагает просто факт или происшествие: таковы часто надписи на статуях и гробницах, — либо сложный, поскольку содержит остроумное и меткое заключение (*Vel etiam est simplex, quod nude tantum rem, & historice exponit: quales non raro sunt tituli statuarum, ac sepulcrorum, vel compositum, quod cum argutia aliqua, neruocae concludit*)» (P. 1). Известный теоретик литературы XVII в. ЮСТУС ГЕОРГ ШОТТЕЛЬ в своем труде «Искусство сласть стихи или рифмовать по-немецки» (1656) подчеркивает: «Остроумные стихотворения (эпиграммы) — это те, в которых имеется краткое, но сильное и выразительное заключение» (S. 256). БАЛЬТАЗАР КИНДЕРМАНН в сочинении «Немецкий поэт» (1664) также замечает: «Первейшее достоинство [эпиграммы. — М. Н.] состоит в остром, возбуждающем мысль и неожиданном заключении или ударе» (изд. 1664. S. 257). В век Просвещения ИОГАНН ГОТФРИД ГЕРДЕР в работе «Замечания о греческой антологии, особенно о греческой эпиграмме» (1785) говорит о заключении в эпиграмме как об «энергетической кульминации, высшей и наистрейшей точке ее действия».

Правило об остроумном заключении в эпиграмме было сформулировано ведущим теоретиком немецкого псевдоклассицизма XVII в. МАТИНОМ ОПИЦЕМ в его «Книге о немецкой поэзии» (1624): «...остроумие... особенно проявляется в заключении, которое должно быть каждый раз иным, нежели мы ожидаем: в этом, прежде всего, и состоит остроумие (...die spitzfindigkeit... sonderlich an dem ende erscheinet / das allezeit anders als wir verhoffet hetten gefallen soll: in welchem auch die spitzfindigkeit vornemlich bestehet)» (изд. 1955. S. 20). Данная мысль также восходит к «Поэтике» Скалигера, в которой говорится о «неожиданном или противоречащем ожиданию заключении (*inexpectata aut contraria expectationi conclusionem*)» (изд. 1594. S. 431). Принцип неожиданности заключения (*inexpectatio*) наглядно представлен в эпиграмме ЛОГАУ «Welschland», в которой расхожее представление об Италии как о «земном рае», путем введения библейского мотива грехопадения, трансформировано в традиционное для немецкой сатиры со времени Лютера и Ульриха фон Гуттена обличение нравов этой страны:

Das welsche Land heist recht ein Paradies der Welt,
Weil ieder, der drein kummt, so leicht in Sünden fällt.
(«Эпиграммы». S. 45).

(Италия.

Италия по праву зовется «рай» у всех:
Ведь там любой приезжий легко падает в грех.)

Согласно буквальному смыслу дефиниции Опица, остроумие (*Spitzfindigkeit*) — «душа и образ» эпиграммы как целого — в то же самое время представляет собой локальное явление внутри последней: своего рода поворот хода мысли в клаузуле стихотворения, подчиненный принципу *inexpectatio*. Очевидно, в данном определении имеет место контаминация двух понятий, первое из которых знаменует общий эстетический принцип, тогда как второе обозначает некое явление, существующее только на уровне структуры текста. В поэтиках эпохи барокко это последнее выступает как самостоятельный стилистический прием, обозначаемый латинским термином *acumen* («острие»). Под ним подразумевается композиционный элемент, заостряющий мысль эпиграммы и, как правило, увенчивающий собой последнюю. Это и есть специфический фактор, вводящий барочную эпиграмму в категорию *composita*. Именно наличие в эпиграмме данного свойства, нередко проявляющегося как следствие конфликта между содержанием высоким и низким, по выражению Скалигера, «возбуждает смех или удивление (*excitat vel risum, vel admirationem*)» (изд. 1594. S. 431). Названный эффект можно наблюдать в эпиграмме силезского поэта АНДРЕАСА ГРИФИУСА «An Paulinam»:

Fragt ihr! Warumb ich nicht woll' euch Paulina kennen?
Weil ich ein Christ und ihr euch lasset Göttin nennen.
(Gesamtausgabe der deutschsprachigen Werke. Bd. 2. Tübingen, 1963. S. 196)

(На Павлину.

Павлина! Отчего не знаю вас поныне?
Ведь я — христианин, а вас зовут богиней!)

Хотя понятие *argutia* существенно шире по своему значению, в барочных поэтиках оно сужается до *acumen*: именно это имеет место в вышеприведенной формуле Опица. Стирание границы между тем и другим доходило в XVII-XVIII вв. до практически полного вытеснения первого

из терминов, как это наблюдается, например, в вышеупомянутой поэтике ИОГАННА ГОТЛИБА МЕЙСТЕРА (S. 94, 177-179). Немногие, в основном неолатинские теоретики, ориентировавшиеся на античную традицию, еще различали эти понятия, которые на практике слились воедино.

Во второй половине XVIII в. на смену устаревшим латинским терминам *argutia* и *acumen*, а равно и их немецким синонимам — *Scharfsinnigkeit* и *Spitzfindigkeit* Опица, *Kunstfündigkeit* и *Kunstgrifflein* Шоттеля, пришел французский термин пуант (*pointe* — «острота»). Но, в то время как один из ведущих теоретиков литературы эпохи Просвещения Готхольд Эфраим Лессинг и его друг — профессор *Collegio Carolino* в Брауншвейге Иоганн Иоахим Эшенбург уже использовали термин пуант в своих трудах, берлинский придворный поэт КАРЛ ВИЛЬГЕЛЬМ РАМЛЕР в своем переводе французского трактата Шарля Баттё «Принципы литературы» традиционно употребляет немецкий эквивалент этого слова — *Spitze*, и везде, где Баттё говорит о «*pointes épigrammatiques*», переводит: «эпиграмматическое заключение (*epigrammatische Schlußfälle*)» (*Einleitung in die Schönen Wissenschaften. Nach dem Französischen des Herrn Batteux, mit Zusätzen vermehret. 4. und verbesserte Auflage. Bd. 3. Leipzig 1774. S. 228-230*). В свою очередь, ГЕРДЕР предлагал вообще вывести данный галлицизм из употребления и вместо него использовать выражение *Punct der Wirkung* (точка действия) («*Замечания о греческой антологии, особенно о греческой эпиграмме*», 1785). Как бы то ни было, новое наименование не сразу вошло в научный словарь и некоторое время существовало параллельно с традиционными *acumen*, *Spitze*, *Sinnschluß* и т. д.

Концепция литературной эпиграммы XVII в., с ее риторическим характером, требовала особого жанроопределяющего признака, который она обрела в пуанте. Данный стилистический прием был заимствован европейской поэзией Нового времени из творчества Марциала, в котором он выполняет одну из основных смысловых функций. Хрестоматийный случай пуанта имеет место в эпиграмме Марциала «*De Paulla vetula*» (10:8):

Nubere Paulla cupit nobis: ego ducere Paullam
Nolo, anus est: vellem, si magis esset anus.

(Павла в супруги метит ко мне, а я не желаю —
Больно стара. Я бы взял — если бы старше была.)

Под пуантом, следовательно, понимается неожиданный поворот хода рассуждения, в результате которого все ранее изложенное обнаруживает свою новую и, как правило, истинную сущность. Именно это наблюдается в вышеприведенной эпиграмме Марциала: правое полустишие ее второго стиха, противоположное по смыслу исходному тезису эпиграммы, проливает свет на суть проблемы — все дело в сроке ожидания наследства. Таким образом, стандартная эпиграмматическая схема представляет собой конструкцию, в которой вначале излагается некое положение, а затем следует его разоблачение путем внезапного раскрытия истинной подоплеку изображаемого; иными словами, происходит конфликт между благополучной видимостью и неприглядной сутью, который разрешается в кульминации, противопоставленной предшествующему тексту. Заключительные слова парадоксально проясняют смысл целого, как это можно видеть в эпиграмме Опица «*Grabschrift eines Hundts*»:

DJe Diebe lieff ich an / den Buhlern schwig ich stille /
So ward vollbracht deß Herrn vnd auch der Frawen wille.
[Opitz M. Teutsche poemata. Abdruck der Ausgabe von 1624.
Halle (Saale) 1967. S. 134].

(ЭПИТАФИЯ ПСА.

Воров встречал я лаем, хлыщей пускал утайкой:
Так волю я исполнил хозяина с хозяйкой.)

Положение пуанта в эпиграмме может быть различным, однако традиционным является пуант в клаузуле. Сатирические эпиграммы с пуантом в конце последней строки носили в XVI-XVII вв. наименование «язвительных» (*Stachelgedichte*). Французский поэт эпохи Плеяды МАРК-АНТУАН МЮРЕ считается автором знаменитого сравнения эпиграммы с пчелой, которая, «ужалив, оставляет жало в месте укуса». ЯКОБ ПОНТАН, в свою очередь, сравнивает эпигramму со скорпионом («*Наставления в поэтике*». S. 199). ЗИГМУНД ФОН БИРКЕН в «*Немецком поэтическом искусстве*» (1679) поясняет: «Укус пчелы — это когда последний стих завершается с особой силой» (изд. 1679. S. 106). Примером этому может служить, в частности, эпиграмма силезца ИОГАННА ПЕТЕРА ТИЦА, представляющая собой переложение эпиграммы английского неолатинского поэта Джона Оуэна:

VON DEN HÖRERN/ EINE FRAGE.

Wie daß der arme Mann / hielt sich das Weib nicht wol /
Die Hörner tragen muß? Weil er das Haupt sein soll.

(Titz J. P. Florilegii Ovveniani Centuria. Danzig, 1643.
LIII/b2r)

(ВОПРОС О РОГАХ.

Почто супруг несчастный, — гульнет жена едва, —
Рога носить обязан? Поскольку он — глава.)

Как правило, для большинства эпиграмм нормой являлось наличие одного пуанта. Однако ситуация «одна эпиграмма — один пуант» не была единственно возможной: допускалось существование нескольких пуантов в пределах одного стихотворения. Согласно рассуждению ИОГАННА ФРИДРИХА РОТМАННА в его труде «*Веселый поэт*» (1711), «остроумие может обнаружиться не только в первом или последнем, но и... во всех стихах» (S. 375). Крайнюю степень данной тенденции — пуант в каждом стихе — осудил ДАНИЭЛЬ ГЕОРГ МОРХОФ в поэтике «*Учение о немецком языке и поэзии*» (1682): «Итальянцы... снабжают почти все свои стихи пуантами (*acuminibus*), иные из которых весьма дурно обдуманы» (изд. 1682/1969. S. 357).

В силу определяющего значения пуанта в эпиграмме отдельные немецкие теоретики XVII-XVIII вв. выводят не содержащие этого элемента образцы (*epigramma simplex*) за рамки жанра. Так, МЕЙСТЕР в цитированном выше трактате утверждает: «Если *acumen* отсутствует, то стихотворение недостойно того, чтобы носить славное имя эпиграммы» (S. 173). Наиболее последовательным сторонником данной точки зрения был ЛЕССИНГ, в своей теории эпиграммы исходивший из главенствующей роли пуанта в поэзии Марциала: в статье «*Разрозненные замечания об эпиграмме*» (1771) он говорит о стихотворениях, которые «...не содержат ничего, кроме общих моральных уроков или замечаний...», [и] могут с успехом стать второй частью эпиграммы, — но сами по себе... не являются ничем, кроме максим, которые хотя и возбуждают интерес, но все же не могут извлечь из этого чувства того эффекта, который свойствен эпиграммам». Тот же автор продолжает в другом месте этой статьи: «*Acumen* остается истинным повсеместным отличительным признаком (данного жанра — М. Н.), и у нас есть право всем кратким стихотворным формам, которые его лишены, отказать в имени “эпиграммы”».

К epigramma simplex нередко принадлежали эпиграммы на духовную или философскую тематику, — например, двестише АНГЕЛУСА СИЛЕЗИУСА (1624-1677) «Der höchste Gottesdienst»:

Der höchste Gottesdienst, ist Gotte gleiche werden:
Christförmig sein an Lieb, am Leben, und Geberden.
(1675. Ангелус Силезиус. Херувимский странник.
Остроумные речения и вирши. СПб., 1999. С. 296).

(ВЫСШЕЕ СЛУЖЕНИЕ.

Подобным Богу быть — вот высшее служенье:
Христом соизмерять жизнь, чувства, поведенье.)

Тем не менее, подобно тому, как argutia не является непременным атрибутом одной лишь сатиры, пуант в не меньшей степени характерен и для эпиграмм философского, наставительного и духовного содержания. Так, в эпиграмме ЛОГАУ «Die Nachfolge Christi» данный прием стилистически оформляет сложную духовно-нравственную идею, позволяя, при минимальном количестве слов, максимально заострить мысль и поставить ее в центр семантического пространства стихотворения. Отчетливо видимый здесь поворот хода мысли заключен во втором и третьем стихах (курсив наш. — М. Н.):

Es ist ein schlechtes Ding, dahin mit Christus gehen,
Wo Wein an Wasseres stat muß in den Krügen stehen;
Wo Blut an Schweisses stat von ihm zur Erde fällt,
Da lob ich den alsdann, der stand bey Christus hält.
(«Эпиграммы». S. 118).

(ПОСЛЕДОВАТЕЛИ ХРИСТА.

Не следует идти нам за Христом туда,
Где в водносах стать вином должна вода;
Но там, где, кровью став, с чела струится пот,
Я каждого хвалю, кто за Христом идет.)

В немецких поэтиках эпохи барокко распространены классификации пуанта по так называемым «источникам остроумия» — fontes acuminum или fontes argutiarum. У различных авторов число этих «источников» варьируется: от четырех — у Мазения, Омейса, Морхофа и других, до десяти — в поэтике ГЕОРГА ФИЛИППА ХАРСДЕРФЕРА «Ars Apophthegmatica» (Nürnberg, 1655. S. 2-39). Типовую классификацию пуанта по invention der argutiarum приводит в своем трактате МЕЙСТЕР: «I. Contrariorum. Когда взаимоисключающие вещи ставятся рядом... II. Alienorum. Когда сопоставляются вещи, на первый взгляд несопоставимые... III. Comparatorum. Когда используются остроумные сравнения... IV. Когда обыгрываются слова, изречения, анекдоты, басни, аллегории и т. д.» (S. 114-115). Более развернуто «источники остроумия» охарактеризованы в поэтике МАГНУСА ДАНИЭЛЯ ОМЕЙСА «Основательное введение к немецкому стихотворству» (1704): «1. Fons gerugnantium & oppositorum [источник противопоставительный. — М. Н.], — когда противоположные предметы говорят об одном, или когда нечто одновременно утверждается и отрицается... 2. Fons alienatorum [источник противительный], — когда о некоей персоне или вещи утверждается нечто, им противоречащее, или не сообщается того, что о них заслуженно можно и должно сказать... 3. Fons comparatorum [источник сопоставительный], — когда подобные или различные вещи корректно сравниваются друг с другом... 4. Fons allusionum [источник игровой], — когда затейливо играют словами, сопоставлением слов, перестановкой букв, пословицами и т. д.» (S. 184-187). О дей-

ствительной пользе «источников остроумия» в поэтической практике немецких эпиграмматистов сохранилось замечание Ф. А. ХАЛЬБАУЭРА: «Тот, кому от природы свойствен дар остроумия, берет остроумные выражения из собственной головы, — прочим же не помогут и все источники» («Введение к наиболее полезным упражнениям в латинском стиле». S. 612).

М. А. Новожилов.

ПАСТОРАЛЬ

Pastorale (франц.), pastoral (англ.) — определение групп жанров (поэтических, прозаических, драматических, музыкально-драматических), развивающихся в европейской литературе от античности до современности; метажанр. Термин образован от лат. прилагательного pastoralis, восходящего к pastor — «пастух, пастырь». Однако в античной литературе — как греческой, так и латинской — это слово не употреблялось для жанрового обозначения. Тогда производения, отнесенные к пасторальным, именовались «буколики», «эклоги», «идиллии». Впервые слово «пастораль» зафиксировано во французском языке в 1247 г., но редко употреблялось до XVI в. В английском первым существительное «пастораль» использовал Каннингем в 1584 г., в форме прилагательного слово употреблялось в Англии с 1432 г.

Еще в средневековой поэзии возникло жанровое понятие «пастореллы» или «пастуреллы» (pastorale — итал., pastourelle — франц., pastorella — каталан.); так называли стихотворения на пастушескую тему. Слово pastorale/pastourelle и т. п. фигурирует в названиях довольно большого числа поэтических произведений XII-XIII вв., однако в средневековых поэтиках оно, насколько известно, не рассматривалось, либо упоминалось наряду с другими жанрами — кансоной, сирвентой и т. п. К тому же «пастурелью» с XIII в. называли не только стихотворение определенного типа, но и молодую пастушку. Романская пастурелла вместе с античной эклогой легла в основу новоевропейской пасторали.

Активное развитие поэтических, романских и драматических пасторальных жанров приходится на эпоху Возрождения. При этом наименование пасторали, присутствующее, например, у Маттео Боярдо («Pastoralia», 1460), Якопо Саннадзаро («Libro pastorale nominato Arcadio», 1504), соседствует с другим жанровым определением — эклога, воспринимаемым практически как синонимичное. Так, ТОМА СЕБИЛЕ во «Французском поэтическом искусстве» (1548) определяет пастушеские стихотворения К. Маро следующим образом: «...они называются эклога, представляют собой диалог, в котором участвуют пастухи и хозяева стад, под пасторальными занятиями коих изображены треволения времени, смерть принцев, государственные перемены, радостные удачи и превратности судьбы» (Изд. 1910. P. 159); а сборник английского поэта М. Дрейтона, выпущенный в 1593 г. под названием «Пастуший венок, состоящий из девяти эклог», в 1606 переиздан с заголовком «Лирические и Пасторальные стихотворения». В то же время пастораль воспринимается все же как более обобщающее понятие, чем эклога, чаще прилаемое к отдельным стихотворениям: так, «Пастораль» («Pastorale», 1463) Боярдо состоит из десяти эклог; в состав прозиметрической пасторали Саннадзаро «Аркадия» включены эклоги, и т. д.

Закономерно, поэтому, что в XVI — первой половине XVII в. слово «пастораль» встречается как в названиях поэтических сборников («Пасторальные эклоги» А. Кальмо,

1561; «Идиллии и пасторали» Воклена де ла Френе, 1560, опубл. 1605), в подзаголовках пьес (причем, если «Аминта» Т. Тассо, 1573, носит в оригинале уточнение — «favola boscaresca» и только в английских и французских переводах конца XVI в. именуется «драматической пасторалью», то «Верный пастух» Дж. Б. Гварини, 1590, назван самим сочинителем «Tragicommedia pastorale»), в авторских определениях жанра (напр., в пьесе Ракана «Пастушества» — «Les bergeries», 1618, названной в предисловии «драматическая пастораль в стихах, содержащая пролог и пять действенной с хором», а в письме к Малербу «моей пасторалью» — Racan H. de V. Oeuvres complètes. 2 vol. P., 1857. T. I. P. 14), так и в поэтиках.

В написанном ЖОАШЕНОМ ДЮ БЕЛЛЕ манифесте Пляды 1649 г. («*Защита и прославление французского языка*») пастораль (=эклога) упоминалась как один из античных жанров, которые следовало бы возродить в современной литературе, содержались рекомендации подражать образцовым буколическим поэтам — Феокриту, Вергилию, Санназаро. Ренессансная пастораль рассматривалась как способ благоприятного развлечения: «стихи, кои одни называют буколиками, другие эклогами, а третьи идиллиями, читают не для того, чтобы узнать образ жизни и нравы деревенских пастухов, но для отдыха и удовольствия созерцать непритязательно и просто изображенную природу» (Vauquelin de la Fresnaie. *Idillies et pastorales*. P., 1605. T. II. P. 443). Пастораль могла нести в себе аллегорический смысл. О том, что их герои являются пастухами условно, не по рождению, а по свободному выбору мирного образа жизни на лоне природы, заявляют авторы пасторальных романов в Испании («Диана» Хорхе де Монтемайора, 1558-1559; «Галатей» Сервантеса, 1585), Англии («Аркадия» Ф. Сидни, 1590), чуть позднее — во Франции («Астрея» О. д'Юрфе, ч. 1-5, 1607-1628).

В «*Защите поэзии*» (1595) Филип Сидни, выделяя «частные подвиды поэзии», называет среди самых значительных и пастораль. Критик вступается за «бедную свирель», каковой он называет пастораль, включая в этот жанр «Буколики» Вергилия: пастораль «некогда устами Мелибея смогла поведать о бедах народа, томящегося под властью жестоких господ или грабителей-солдат, а устами Титира — о том, как счастливы низы, если их господа добродетельны» (С. 151). С его точки зрения значение пасторали — в поучительном смысле, который она несет: «Иногда пастораль под видом забавных историй о волках и овцах может дать исчерпывающие образцы неправедности и терпения, а подчас показать, что сражение из-за пустяков может привести лишь к ничтожным приобретениям. Пастораль незначай может убедить в том, что даже Александр Македонский и Дарий, сражавшиеся за обладание навозной кучей этого мира, ничего не приобрели...» (Там же). В такой трактовке в пасторали под видом пастухов могут выступать и поселяне, и царственные особы: Сидни, очевидно, обобщает опыт не только античной, но и ренессансной аллегорической пасторали Э. Спенсера («Пастуший календарь», «Королева фей»), хотя не все принимает в его поэтике.

В XVII в., в пору бурного развития различных видов пасторали — поэтических, драматических, романских, — поэтика пасторали широко обсуждалась не только в авторских предисловиях, в спорах о конкретных произведениях, но и в специальных трактатах. Немецкий поэт МАРТИН ОПИЦ утверждал в «*Книге о немецкой поэзии*» (1624): «В эклогах или пастушеских песнях речь идет об овцах, козах, морском промысле, урожаях, растениях, земледелии; и обо всем — о любви, о свадьбах, о смерти, о дружбе, о празднествах и о прочем — повествуется, как правило, в простодушной, грубоватой манере» (С. 457), однако в «Пасторали о нимфе

Герцинии» (1630) он создал скорее вариант «высокой» пасторали.

В рамках «Пастушеского и цветочного ордена» была написана поэтика ГЕОРГА ФИЛИППА ХАРСДЁРФЕРА «*Поэтическая воронка*» (1647-1653), в которой много места отведено рассуждениям о пасторали. По мнению писателя, пастораль должна запечатлевать «золотое добродетельное время и старинные честность, набожность и сострадательность», а герои ее должны производить «такие мысли, слова и творения, которые превосходят все грубо-примитивное, и стоять наравне с теми пастухами, которые некогда общались с нимфами и богами, как о том писали языческие поэты» (Изд. 1969. Т. 2. С. 102-103).

Одним из самых авторитетных сочинений о пасторали стал трактат французского классициста РЕНЕ РАПЕНА «*О пасторальной поэзии*» (1659). Критик стремится, опираясь на авторитет древних, подчеркнуть достоинство пасторальной поэзии. Он исходит из того, что пастораль — порождение Золотого века, и поскольку этот век предпочтительнее по блаженству жизни века Геронического, то и пасторали превосходят героические поэмы. По определению Рапена, пастораль — «это подражание действиям пастуха или кого-то, близкого ему по характеру» (Р. 19). Автор трактата исходит из идеи здравого смысла и меры, которые позволяют создать совершенную пастораль. Для этого описание нравов пастухов должно быть ни слишком низким, смешным, ни слишком куртуазным; стиль описания — искусным, но не слишком изощренным, естественно красивым. Классицист Рапен предлагает «правила сочинения пасторалей», которые, поскольку их нет ни у Аристотеля, ни у Горация, он составляет, опираясь на «отцов пасторали» — Феокрита и Вергилия: пастораль должна воссоздавать атмосферу Золотого века, дух которого — невинность и простота; в любовных отношениях персонажей не должно быть крайностей («Для пасторали не годятся сильные страсти» — С. 61); фабула пасторали должна обладать единством действия.

Никола БУАЛО также обращается к анализу пасторали в «*Поэтической искусстве*» (1674), прежде всего — с полемической целью дискредитировать пастораль эпохи Ренессанса, конкретно — Ронсара: «Пастушка в праздники не пышностью блистает: / Она рубинами волос не украшает, / Блеск золота с игрой алмазов не сольет, / Но лучший свой убор на поле соберет. [...] Пусть вспомнят, как Ронсар петь вздумал на свирели: / По-варварски его Идиллии звенели...» (С. 428).

Для французского классициста неоспорим авторитет античных авторов пасторали — в том числе и потому, что следование им оберегает от крайностей чрезмерной напыщенности или чрезмерной грубости: «Меж этих крайностей пойдем путем открытым: / Нас поведут по нем Вергилий с Феокритом, / Ведь сами Грации им диктовали стих, / так будем изучать и днем, и ночью их. / По их лишь образцам мы можем научиться, / Как нам без пошлости на землю опуститься...» (Там же).

БЕРНАР ДЕ ФОНТЕНЕЛЬ в «*Трактате о природе эклоги*» (1688), рассматривая эклогу как вид поэтической пасторали, утверждает древность пастушеской поэзии и одновременно обосновывает необходимые и естественные отличия античной и современной пасторали: «Достаточно правдоподобно, что первые пастухи, наслаждаясь спокойствием и беззаботностью, занимались тем, что воспевали свои развлечения и влюбленности, и естественно, часто вводили в свои песни стада, леса, источники — близкие им предметы... сегодняшние пастухи не имеют ничего общего с пастухами Феокрита» (Р. 138). Фонтенель утверждает, что главное в пасторали — не точные атрибуты пас-

тушеского быта, а идея беззаботности, безмятежности, чувство довольства малым: «если мы хотим описать тихую деревенскую жизнь, занятую любовью, не нужно описывать овец и коз...» (Р. 155). Отсюда, делает вывод автор, проистекает возможность делать героями пасторали не только пастухов, но и земледельцев, виноградарей, охотников. Разделяя классицистические идеи о воссоздании прекрасной природы, Фонтенель утверждает необходимость «устранить низкие стороны пасторальной жизни», оставив лишь «приятные»: «когда мне показывают покой, царящий в деревне, простоту и нежность, с какою там любят, мое растроганное и взволнованное воображение переносит меня в состояние пастуха; я — пастух...» (Р. 161). Он принимает условность образов пастухов в пасторали, в облики которых могут выступать и царственные особы.

Наиболее активное теоретическое освоение пасторали приходится на XVIII в. Эссе о пасторали писали Ш.-К. Жене («Рассуждение о пасторальной поэзии», 1707), Ж.-Б. Дюбо (в «Критических размышлениях о поэзии и живописи», 1719), Ж.-Ф. Мармонтель («Об эклоге», 1763) во Франции; А. Поуп (1704) и Т. Перни (1717) в Англии.

В «*Размышлении о пасторальной поэзии*» (1704, опубл. 1717) АЛЕКСАНДР ПОУП, опираясь на трактат Рапена, рассматривает пастораль как способ нарисовать образ давнего «золотого века», «подражая образу действий пастухов» (Р. 3). Но при этом он имеет в виду не реальных пастухов, современных ему, но мифопоэтических пастухов, «какими они должны быть». Он вступает в полемику с Дж. Аддисоном и Э. Филлипсом, полагавшими, что в пасторали следует рисовать простых поселян. Самый характер пасторальной поэзии, по мнению автора «Рассуждения», включающий «простоту, краткость и деликатность», способен воссоздать «естественность». При этом естественность и искусность для классициста Поупа должны находиться в гармонии (описывая Природу, нравы следует изображать ни слишком изысканными, ни слишком грубыми). Склонный к эстетическому компромиссу, А. Поуп допускает и драматическую, и повествовательную и поэтическую пастораль, их чередование и смешение, принимает не только опыт античной пасторали, но и пасторали итальянца Тассо, своего соотечественника Спенсера.

У ЖАНА-БАТИСТА ДЮБО синонимами пасторальной поэзии выступают буколическая поэзия и эклога. «Действие Буколических Поэм, — полагает критик, — должно происходить в сельской местности или по крайней мере лишь на некоторое время переноситься в другие места» («*Критические размышления о поэзии и живописи*», 1719, С. 113). В отличие от Фонтенеля и Поупа, родоначальник французского сенсуализма XVIII в. и предшественник сентиментализма Дюбо придает большое значение натурализации пасторали. Поэтому он не только не считает лишними «метафоры, сравнения и прочие фигуры», почерпнутые «из мира лугов, лесов, животных», но утверждает необходимость того, чтобы «персонажи Пасторальных Поэм постоянно находились в соприкосновении со всем этим миром» (С. 113-114). Ему претят «приторно сладкие пастушки, которые, болтая неизменно пошлый и напыщенный вздор, кочуют из одной Эклоги в другую» и «не списаны с действительности» (С. 115). Более того, предвосхищая просветительское стремление к проблемности литературы, он полагает, что тематика пасторали не ограничивается только описанием любовных страстей; сюжеты пасторали могут быть связаны с астрономией, с идеей о множественности миров. Другое дело, что «бурные и кровавые события не могут составлять сюжет эклог», а персонажи «не должны подвергаться слишком большому опасно-

стям, с ними не должны случаться подлинно трагические несчастья» (С. 114). С точки зрения критика, пастораль должна быть правдоподобным описанием действия, которое «должно развертываться в наших деревнях, их сюжетом должны служить события, которые могли бы случиться там на самом деле» (Там же).

18-я глава «*Французской поэтики*» (1763) ЖАНА-ФРАНСУА МАРМОНТЕЛЯ утверждает прежде всего идею эстетического компромисса, баланса между искусственностью и естественностью пасторали, между возвышенностью и простотой: «чем больше пасторальная поэзия уклоняется в деревенскую грубость или в утонченность, тем больше удаляется от своего предмета» (Р. 485). Главным чувством пасторали Мармонтель считает нежность, деликатность; ее предметом — «спокойную, мирную, невидную жизнь в близости к природе, далекую от тревог» (С. 496). Исходя из сентименталистского понятия естественности, писатель осуждает аллегорическую пастораль, отстаивает простоту как условие трогательности жанра: «Разве V эклога Геснера нуждается в аллегорическом смысле, чтобы растрогать?» (С. 467).

Большую роль в кодификации жанровых свойств сентименталистской пасторали сыграло «*Эссе о пасторали*» ЖАН-ПЬЕР КЛАРИ ДЕ ФЛОРИАНА, служившее предисловием к его роману «Эстелла» (1788). При этом автор подчеркивает, что он не обобщает уже сказанное о пасторали, а высказывает собственную точку зрения. Как многие авторы пасторалей, Флориан борется с предубеждением против пасторали, связывая жанр с античной традицией — эклогами Феокрита, Биона, Мосха, Вергилия: «Эти шедевры, бывшие предметом восхищения в течение двадцати столетий, останутся живы, пока высокая поэзия, прелесть естественности, трогательная простота сохраняют свою ценность для людей, наделенных вкусом» (С. 104). Кроме того, Флориан восхищается пасторалью Петrarки, Саннадзаро, Гарсиласо, Поупа (именуя их «идиллиями» — термины воспринимаются как синонимичные), Ракана, Фонтенеля, Геснера.

Понимая «эклогу» как вид пасторали, Флориан отдает предпочтение пасторальной драме, в которую превратили эклоги Гварини и Тассо: «подобное понимание пасторали заслуживает, на мой взгляд, большего одобрения, чем разрозненные эклоги» (С. 106). В то же время сентименталистское желание простой, естественной, идиллической пасторали заставляет автора эссе не принимать полностью и театральную пастораль. Лучшим видом пасторали Флориан считает пасторальную поэму и романную пастораль: «Несомненно, лучшее средство придать пасторали интерес — воплотить ее в поэме... После поэмы с интересом мог бы читаться роман» (С. 106-107). Моделью для него писатель считает «Дафниса и Хлою»; это произведение «доставляет больше наслаждения, чем Феокрит и Гварини». Упомянув всех крупных создателей романной пасторали XVI-XVII вв., Флориан, отдавая должное искусству вымысла в «Астрее» д'Юрфе, упрекает автора за длинноты, которые «особенно непереносимы в пасторали» (С. 108). Он выступает за отказ от излишних фабульных линий и событий, в избытке присутствующих в пасторальных романах барокко, подчеркивает эмоциональную («в пасторали все должно трогать») и моралистическую функцию пасторали: «главным очарованием пасторали должна стать внушаемая ею добродетель» (С. 107).

Последним заметным теоретическим осмыслением пасторального жанра была «*Пасторальная библиотека, или Курс пастушеской поэзии*» ПОЛЯ ШОССАРА, вышедшая в 1803 — в период начавшейся романтической трансформации жанровых параметров классической эпохи, размывания параметров «чистой» пасторали. Шоссар ставит перед собой

энциклопедическую задачу полного обзора пасторалей от античности до современности — поэтических, драматических, повествовательных. Поэтому он дает пасторали самое широкое определение: это любое произведение, которое выводит в качестве персонажей пастухов. Одним из важных истоков жанра он считает библейскую «Песнь песней». В состав сочинителей пасторалей он включает Феокрита, Вергилия, Ронсара, Ракана, Геснера, Леонара и т. д. (т. е. и авторов, которые использовали отличные от пасторали жанровые определения — буколика, эклога, идиллия), рассматривая их произведения как частный вид пасторали.

В то же время, подчеркивая в пасторали Феокрита «натуральность», а у Вергилия — «искусность», автор явно отдает предпочтение первому. Он пишет: «Итальянцы, кажется, пристрастились прятать природу за украшениями. Их пасторали от этого не перестают быть пасторалями, хотя их пастухи — пастухи только по названию: дух, мысли, образы, сами выражения принадлежат поэту, а не тем, кто их высказывает» (Т. I. Р. 211). Поэтому критик отдает предпочтение прозаической, но при том драматической пасторали: как и Флориан, он приветствует натурализацию жанра, но, в отличие от него, предпочитает пасторальному роману драму, считая драматизм важной составляющей пасторального мироздания.

Пастораль как метажанр не исчерпала себя вплоть до XXI в., однако теоретические споры о ней иссякли в начале XIX столетия.

Н. Т. Пахсарьян.

ПОДРАЖАНИЕ.

Термин *imitatio*

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) поэтологическом («аристотелевском») — подражание природе или действиям и характерам людей. Ренессансные теоретики осознавали наличие этой терминологической омонимии и разграничивали данные понятия. Так, БЕРНАРДИНО ПАРТЕНИО в трактате «*О поэтическом подражании*» (1560) писал о двух разновидностях (*sorti*) поэтического подражания. Первая имеет в качестве своего объекта людей — их природу и обычаи («*le nature et i costumi di quelle persone, che ci proponiamo d'imitare*») — и связывается с именем Аристотеля. Вторая, которая и является предметом рассмотрения в трактате, «состоит из слов и способов выражения (*consiste nelle parole, et ne modi di dire*)» и, согласно Цицерону, представляет собой мыслительную способность (*facoltà*), с помощью которой «мы пытаемся в своей речи походить на других людей (*col cui mezzo ci sforziamo con ragione esquisita di esser simili altrui nel dire*)».

Подобное разграничение различных видов подражания служило не только методологическим целям, но и аргументом в защиту поэзии. Как отмечал Партенио, в отличие от подражания страстям, представляющего опасность в плане морали, подражание другим поэтам совершенно безобидно и позволяет человеку получить удовольствие, удовлетворив свой врожденный подражательный инстинкт (стоит отметить, что в этом высказывании Партенио идеи, восходящие к Цицерону, Платону и Аристотелю, сливаются в единое целое, и разрушение исходных контекстов приводит к возникновению совершенно нового

смысла).

Наряду с этими двумя типами подражания существовали еще по крайней мере две трактовки этого термина. (Нео)платоническую окраску имело представление о подражании, согласно которому его объектом была Идея, присутствующая в сознании творца (врожденная и благоприобретенная). Это могла быть Идея совершенного стиля, и тогда подобное толкование подражания включалось в риторически ориентированный трактат. Если же это была Идея трагедии или царственного характера, то неоплатонические оттенки приобретал аристотелевский дискурс. Наиболее узкое, «платоновское», понимание подражания как репрезентации «чужой речи» редко рассматривалось как единственно возможное, но часто было отправной точкой для споров о том, что является поэзией, а что нет. Эти два толкования термина *imitatio* можно рассматривать как дополнительные, поскольку они обычно встречаются в текстах наряду с «аристотелевским» или «цицероновским» пониманием термина.

1. Риторическое подражание.

Теория подражания как воспроизведения классических авторов

Подражание в риторическом смысле слова, т. е. стремление следовать в своем творчестве некоторым значимым (в первую очередь античным) образцам, представляет собой одну из центральных категорий всей ренессансной культуры, значимую не только для дискурсивных искусств, но и для политики, этики, прагматики и прочих сторон человеческой деятельности. Необходимость подражания и сущность этого процесса были предметом дискуссий на протяжении нескольких веков, но в разные периоды или у разных авторов на первый план выходили различные аспекты этого понятия.

1.1. Франческо Петрарка

Первая в истории итальянской ренессансной поэтики теория подражания классическим авторам, принадлежащая ФРАНЧЕСКО ПЕТРАРКЕ, представляет собой вместе с тем и высшее достижение в этой области. На фоне последующих теоретических разработок она выделяется особой глубиной и сбалансированностью подхода, примиряющего поиск индивидуального стиля, несущего на себе отпечаток личности автора, со стремлением усвоить и присвоить себе классическое наследие. Парадоксальным образом эта глубина сочетается с отсутствием демонстративно оригинальных тезисов; взгляды Петрарки на подражание представляют собой переложение и переосмысление тех идей и топов, которые поэт почерпнул в текстах Цицерона, Квинтилиана и в особенности Сенеки. Таким образом, теория риторического подражания Петрарки представляет собой и образец ее же практической реализации.

В основных своих чертах она изложена в трех «*Письмах о делах повседневных*» (I:8; XXII:2 и XXIII:19), хотя некоторые из ее положений повторяются и в других работах. Первое письмо представляет собой ответ на просьбу (возможно вымышленную) некоего Томмазо Калоиро из Мессины о наставлении в области сочинительства. Два других адресованы младшему современнику Петрарки — Боккаччо, при этом во втором из них подражание обсуждается в контексте развития молодого автора, работавшего у Петрарки секретарем. Таким образом, для Петрарки сохраняют известную важность педагогическая направленность теории, которая отчетливо прослеживается в ее латинских источниках. Вместе с тем концепция подражания у Петрарки акцен-

тирует скорее творческий аспект подражания, согласуясь с представлениями об индивидуальном стиле (*meus michi stilus*), который подходит интеллектуальному складу автора подобно тому, как сидит на человеческой фигуре шитое по мерке платье (*in morem toge habilis, ad mensuram ingenii mei factus*), пусть даже этот стиль будет грубым (*horridus*) и неотделанным (*incultus*) по сравнению с изящным и украшенным стилем какого-либо другого писателя, обладающего большим талантом (*Fam. XXII:2:16*). Образ речи, как и выражение лица, жесты и голос, должен быть особенным и специфичным для конкретного человека («*in vultu et gestu, sic in voce et sermone quiddam suum ac proprium*») (*Fam. XXII:2:17*). Поэтому легко объяснимо, что в теории подражания у Петрарки имеют особое значение те аспекты, которые Дж. Пигман (*Pigman:1980*) назвал «диссимилятивным» (сокрытие сходства) и «трансформативным» (преобразование исходного материала).

Ключевой метафорой для Петрарки становится образ, заимствованный у Сенеки: пчелы, делающие мед из пыльцы, собранной с различных цветов. Традиционно его считают воплощением установки на подражание множеству образов в противоположность цicerонианству, и действительно Петрарка неоднократно рекомендует создавать свой единый стиль на основе многих («*unum nostrum conflatum ex pluribus habeamus*» — *Fam. I:8:5*; «*ex multis unum suum ac proprium conflabit*» — *Fam. XXIII:19:10*). Однако эта метафора имеет и другие смысловые грани. В первую очередь в ней важна идея о том, что в процессе подражания возникает нечто абсолютно новое и отличное от исходных использованных материалов — подобно тому, как пчелы чудесным образом получают мед и воск из цветов («*apes in inventionibus imitandas, que flores, non quales acceperint, referunt, sed ceras ac mella mirifica quadam permixtione conficiunt*») (*Fam. I:8:2*). Одновременно она вводит тему подражания как стремления превзойти исходный образец: «пчелы не имели бы своей славы, если бы не преобразовывали то, что нашли, в нечто совершенно другое и лучшее (*nulla quidem esset apibus gloria, nisi in aliud et in melius inventa converterent*)» (*Fam. I:8:23*).

Техническая сторона рекомендаций Петрарки в плане уподобления пчелам заключается в совете не переносить механически чужие высказывания в собственные тексты, а воспроизводить мысли других людей своими собственными словами («*apium imitatores, nostris verbis quamvis aliorum hominum sententias proferamus*») (*Fam. I:8:4*). Таким образом, в его теории подражание затрагивает скорее содержательные стороны дискурса (*inventio*), в отличие от взглядов многих более поздних авторов, сводящих подражание к заимствованию словесного выражения (*elocutio*). Петрарка допускает также и заимствование отдельных фигур речи, но надо отметить, что и здесь для него в первую очередь актуален их смысловой аспект. Мысль о необходимости повторения чужих идей и фигур, а не использования конкретных чужих словесных выражений («*utendum igitur ingenio alieno utendumque coloribus, abstinendum verbis*» — *Fam. XXIII:19:13*) очень важна для Петрарки, и он будет повторять ее неоднократно в письмах и других произведениях, выработав для нее чеканную формулу подобие, но не тождество (*similitudo non identitas*). Только такое подражание свойственно поэтам, а не обезьянам (обезьяна — традиционный образ, воплощающий собой неудачную попытку подражания).

Достижимое посредством подражания подобие сравнивается Петраркой со сходством, наблюдаемым между отцом и сыном: «Как бы они ни различались телесными чертами, какой-то оттенок и то, что наши живо-

писцы называют “выражением”, всего заметней проявляющиеся в выражении лица и взгляде, создают подобие, благодаря которому при виде сына у нас в памяти сразу встает отец; хотя, если дело дойдет до измерений, все окажется различным, но есть что-то неуловимое, обладающее таким свойством» (*Fam. XXIII:19:12-13*). При истинном подражании между новым текстом и его моделью имеется множество различий, а сходство не выставляется напоказ, а спрятано глубоко внутри («*illa enim similitudo latet, nec eminet*»), так что его можно обнаружить лишь с помощью «молчаливой работы ума (*tacita mentis indagine*)», и скорее «поняв, что подобие есть, чем определив его словами (*ut intellegi simile queat potiusquam dici*)» (*Fam. XXIII:19:13*).

В связи с аналогичной формулой — «я получаю удовольствие от сходства, а не тождества, и сходства не чрезмерного» (*sum quem similitudo delectet, non identitas, et similitudo ipsa quoque non nimia*)» (*Fam. XXII:2:20*), — Петрарка использует еще один распространенный топос: подражание — это следование по пути, продолженному классическим автором. Однако он предпочитает такого проводника, который предшествует ведомому, но не привязывает его к себе («*Nolo ducem qui me vinciat sed precedat*» — *Fam. XXII:2:21*), а ведомый в свою очередь не отказывается от известной свободы, позволяющей ему при желании отклониться от следов своего предводителя или даже по возможности найти более короткую и удобную дорогу. Дж. Пигман видит в этом отрывке свидетельство того, что Петрарка осознавал присутствие определенной опасности в принципе подражания, когда образец начинает не столько направлять, сколько подавлять творческую индивидуальность автора (*Pigman:1980. P. 22*).

Отношение Петрарки к Цицерону сходно с позицией будущих умеренных антицицеронианцев. Он признает величие его дара, божественность его красноречия, но считает невозможным воспроизвести его («*Fuit enim celestis viri illius eloquentia, imitabilis nulli*». — «Старческие письма» — «*Epystole seniles*». XVI:2). Сам он восхищается великим оратором («*Ciceronem fateor me mirari inter*»), но восхищаться не означает подражать ему; напротив, его усилия направлены в противоположную сторону, чтобы подражание кому-либо не было чрезмерным («*cum potius in contrarium laborem, nec cuiusquam scilicet imitator sim nimius*». — «О невежестве собственном и других людей» — «*De sui ipsius et multorum ignorantia*». IV).

Этого принципа Петрарка придерживался и на практике: «когда я пишу, для меня нет, кажется, заботы важнее, чем избежать повторения как самого себя, так и, что гораздо важнее, предшественников (*et mei ipsius et multo maxime precedentium vitare vestigia*)» (*Fam. XXIII:19:15*). При использовании какой-либо словесной формулы, по мнению гуманиста, следует либо указывать автора, либо вносить в нее значительные изменения («*vel prolato auctore vel mutatione insigni*»). Тем самым автор не избегает подражания, но скрывает (*celabit*) его, так чтобы не казаться похожим на другого, а наоборот, вносить нечто новое в латинскую культуру (*Fam. XXIII:19:10*). Некоторые исправления, который он внес в свои поэтические тексты, направлены именно на то, чтобы избежать даже не дословного, а всего лишь слишком близкого повторения выражений, встречающихся в классических произведениях. Однажды его молодой секретарь заметил, что в шестой эклоге петрарковского «Буколики», «недалеко от конца, один стих кончается словами “...громовым разражается гласом”». И тут Петрарка «конемел», так как «понял, когда он это произносил, чего не понимал, когда писал сам, — что это конец одного Вергилиева стиха из шестой книги божественной поэмы» (*Fam. XXIII:19:16*).

Возможность такой ситуации легко объясняется спецификой отношения самого Петрарки к разным античным авторам. Сравнивая свое изучение текстов Энния, Плавта, Апулея, Марциана Капеллы, с одной стороны, и текстов Вергилия, Горация, Бозция и Цицерона — с другой, Петрарка говорит, что если первых он читал невнимательно и торопливо, мало что усвоив, то последние вошли в его плоть и кровь и «пустили корни в самой глубокой части души (*actis in intima animi parte radicibus*)». 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 стиха (*Fam. XXII.2:13*). Эта теория неосознанного подражания имеет некоторые основания в LXXXIV письме: в нем говорится о процессе пищеварения, когда природа преобразует пищу в кровь и ткани нашего тела без всякого сознательного усилия с нашей стороны. В свою очередь Петрарка стремится не к буквальной реконструкции античного наследия, а к его актуализации и переосмыслению в формах, определяемых личностью самого гуманиста.

1.2. Колуччо Салутати

Сходную с Петраркой позицию занимал Колуччо САЛУТАТИ. Ему принадлежит одна из четких формулировок, разграничивавших подражание и воспроизведение. В письме к Леонардо Бруни он формулирует ее следующим образом: «Я всегда считал, что подражание древности должно быть таким, чтобы оно не воспроизводило ее в том же виде (*pura non prodeat*), но включало бы некоторый элемент нового (*aliquid semper afferat novitatis*)... Копирование — это одно, а подражание — другое (*sed aliud est referre, aliud imitari*). Подражание всегда содержит нечто свойственное самому подражателю (*habet aliquid imitantis proprium imitationi*) и не принадлежит в полной мере образу для подражания, в то время как копирование (*relatio vero*) стремится к воспроизведению образца в его полноте» («*Письма*». Vol. IV. P. 148).

Однако дальнейший анализ высказываний Салутати показывает, что по сравнению с Петраркой он существенным образом сместил акценты — с подражания идеям и духу образца на конкретные вопросы, связанные со словесным выражением. Однако его подход лежит еще вне сферы цицероновского вопроса как такового; основная мишень его критики — средневековый тип дискурса и в первую очередь принципы *artes dictaminis*. Имя Цицерона появляется в основном в противопоставлении ясного стиля древних (*solido illo prisco more dicendi*) «скользящему» курсусу (*clausulis lubricantibus trisyllaboque cursu vel quadrisyllabo terminatis*) и хаотически пышному словарю (*splendidorum vocabulorum congeriem*) современных ему теологов.

«Не стоит следовать манере клириков. Разве тебе не хватает опоры на Цицерона (*an tibi deficit adminiculum Ciceronis*)? ...зачем же ты идешь за теми, кто подгоняет члены речи (*orationis membra*) под единый метр (*ad mensuram*) и примерно одинаковое количество слогов (*pari ferme numero sillabarum*), что Туллий называл ребячеством?» («*Письма*». Vol. II. P. 78) — увещевает он одного из комментаторов Данте. Тем не менее, античность еще не представляется Салутати недостижимой вершиной. Хотя в его теории подражания отсутствуют составительные оттенки, он, конечно, задается вопросом, кто из предшественников достиг наибольшего совершенства в искусстве речи. В любом случае христианские авторы (в первую очередь Петрарка) превосходят древних в «мудрости», в находчивости предмета (*inventio*), разуме (*ingenio*). В области

стиля они все-таки уступают классикам, хотя в некоторых письмах Салутати и называет Петрарку равным Цицерону и превосшедшим Сенеку.

1.3. Подражание и возрождение классической латыни в эпоху Кватроченто

В XV в. представление о подражании приобрело более технический оттенок, чем у авторов предшествующего столетия. Основные усилия гуманистов были направлены на возрождение классической латыни, что, как считал, например, Лоренцо Валла, должно было привести к возрождению всех прочих наук и искусств. В первой половине века на первый план вышли вопросы не стили как целостной манеры выражения, а словаря, и подражание классикам зачастую сводилось к анализу их словоупотребления. Так, ЛЕОНАРДО БРУНИ упоминает в одном из своих писем о том, что он «многократно принюхивается (*olfacere seoleo*)» к каждому отдельному слову, прежде чем вставить его в свой текст. И ни одно из них не использует, «если оно не одобрено и не рекомендовано лучшими авторами (*probatum et ab optimis auctoribus commendatum*)». Аналогичным образом «для Валлы *elegantia* относилось в большей степени к выявлению правильного слова среди близких ему синонимов, чем к более широкому стилистическому представлению об изяществе выражения» (*McLaughlin:1995. P. 145*). Более широкое понимание риторического подражания, ориентированное на воспроизведение стиля в целом, возродилось уже у авторов второй половины века.

С усилением критики средневековой латыни получил актуальность вопрос о языке философских сочинений — о том, подходит ли для них язык Цицерона и других классических авторов. По мнению большинства гуманистов, писать философские трактаты на таком языке возможно. Так, Бруни рекомендует в философских сочинениях опираться на Аристотеля по существу предмета, а изящество стиля, богатство словаря, гибкость изложения заимствовать у Цицерона. Валла также считал, что философы должны вернуться к языку цицероновской традиции. Аналогичного мнения придерживались Эрмолао Барбаро, Паоло Кортезе, а уже XVI в. Челио Кальканьини выразил эту мысль в афористической форме, говоря о супружестве красноречия и разума (*orationis et rationis consortia*). На этом фоне диссидентом выгладит Джованни Пико делла Мирандола, отрицавший необходимость изящного стиля в философии.

Идея воскрешения классической латыни предполагала необходимость ответить на вопрос, какую именно латынь следует воскрешать, поскольку гуманисты хорошо осознавали, что, как и все другие языки, она была подвержена историческим изменениям. Именно в этом контексте возникла проблема выбора между одним или многими образцами для подражания — центральный пункт т. н. цицероновской полемики (подробное изложение истории цицероновского вопроса см. в: *Sabbadini:1885*). Противостояние тех, кто считал, что, создавая тексты на латыни, следует подражать одному автору (как правило, Цицерону), и тех, кто допускал использование нескольких образцов, уделяя большее внимание поиску индивидуального или наиболее подходящего предмету стиля, продолжалось до первой трети следующего столетия, когда на первый план вышли уже другие вопросы.

Сторонники первого подхода — цицеронианцы — исходили из того, что стиль должен обладать определенным внутренним единством, а совмещение разнородных элементов может его разрушить. Цицерон считался вершиной латинского красноречия, поэтому его выбор в качестве единственного образца был вполне закономерен. Кроме того, противостояние средневековым моделям стиля

и обучения риторике стимулировало интерес к Цицероновской стилистике, которая наилучшим образом отвечала стремлениям гуманистов к изящному и украшенному, но при этом ясному и естественному стилю, в противовес избыточному богатству лексики, ритмизации прозы, характерной для средневековых школ риторики. Здесь следует учитывать, что интересы гуманистов XV в. были смещены в основном в сторону прозы. В тех случаях, когда речь шла о поэзии, в качестве единственного образца чаще фигурировал Вергилий.

Однако и аргументы представителей противоположной точки зрения были весьма здравыми, особенно поскольку «одним из многочисленных парадоксов Цицеронизма было то, что он не был санкционирован самим Цицероном» (McLaughlin: 1995. P. 6). Кроме того, как отмечали многие антицицеронианцы, сам великий ритор использовал разные стили, соответствующие разным жанрам. Впрочем, этот аргумент можно было и перевернуть: если Цицерон в своих трудах был столь разнообразен, в них можно найти образцы для подражания, пригодные для самых различных целей.

Намного серьезнее были доводы антицицеронианцев, связанные с концепцией исторического развития как языка, так и культуры в целом. Во-первых, сторонники эклектического или нецицеронианского (например, апулеанского) подражания справедливо указывали на то, что не существует серьезных оснований для отведения нормативной роли всего лишь одной эпохе развития латыни. Во-вторых, исторические изменения со времен классического Рима — в первую очередь, возникновение христианства, но также и появление новых бытовых, научных и пр. реалий — также накладывают свои ограничения на возможность точного воспроизведения языка Цицероновского периода истории. Не менее важны были и аргументы от необходимости выработать индивидуальный стиль, высказываемые со времен Петрарки. Своей экстремальной формы они достигли у Анджеоло Полициано, хотя в той или иной степени присутствовали у большинства антицицеронианцев.

При этом антицицеронианцы ни в коей мере не принимали достоинства Цицероновской прозы. Напротив, иногда их полемическим приемом было возведение римского оратора на недосягаемую высоту. По словам ЛЕОНА БАТТИСТЫ АЛЬБЕРТИ, подражать Цицерону — то же самое, что пытаться достать луну с неба; поэтому, как подразумевалось, не стоит и пробовать. Следует отметить, что определенные основания под этим тезисом были: очень часто практика сторонников Цицеронизма расходилась с их теориями. Эта ситуация была особенно характерна для гуманизма начала XV в. Так, проза Поджо Браччолини, заявлявшего, что все его достижения в латыни связаны с Цицероном, которого он избрал для себя учителем красноречия (*quem elegi ad eloquentiam docendam*), обладает множеством нецицероновских характеристик (McLaughlin: 1995. P. 126). Напротив, ЛОРЕНЦО ВАЛЛА, заявлявший, что «не связывает себя примером одного Цицерона (*non me ad unum Ciceronem astringis*)», «теоретически отстаивая эклектизм, в своем строгом различении специфики латыни различных периодов и склонности ограничивать узус примером Цицерона, Квинтилиана, Ливия и Саллюстия, подготовивал почву для строгого Цицеронизма второй половины XV в.» (McLaughlin: 1995. P. 144).

1.3.1. Формирование концепции единого образа в первой половине XV в.

История Цицероновского вопроса весьма непростая не только из-за вышеупомянутого частого расхождения теории и практики у многих участников полемики, но и в силу раз-

нообразия акцентов, расставляемых ими в вопросе о том, что есть подражание Цицерону. Это разнообразие часто определялось спецификой контекстов и целей, важных для диспутантов. Первые, еще не совсем уверенные, формулировки концепции единого образца появились в контексте вопросов образования. В первой половине XV в. важную роль в обсуждении этой темы играли гуманисты, рассматривавшие *imitatio* в плане «основ организации обучения риторике, а не конкретных стилистических рекомендаций» (McLaughlin: 1995. P. 98). Подражание традиционно считалось одним из трех методов приобретения ораторского мастерства — наряду с *ars* (т. е. изучением теоретических оснований) и *exercitatio* — практическими упражнениями (еще одним источником красноречия, разумеется, была природная одаренность). Как писал АНТОНИО ДА РО, «искусство риторики научает, но настоящему великолепная и ученая речь усваивается через подражание» («О подражаниях красноречию» — «De Imitationibus Eloquentie», 1430-1433. Цит. по: McLaughlin: 1995. P. 108).

Впервые концепция одного образца в противопоставлении нескольким моделям встречается у ПЬЕР ПАОЛО ВЕРГЕРИО старшего: «И хотя Анней [Сенека] требует, чтобы мы не следовали образцу одного автора (*unum sequendum*), а создавали оригинальный стиль на основе нескольких различных источников, я тем не менее с этим не соглашусь. Я думаю, что следует избрать один-единственный образец, тот, который является наилучшим, особенностям которого мы и будем следовать» («Письма». Ep. 177). Впрочем, в контексте допустимого вокабуляра он говорит уже не о наилучшем авторе, а о наилучших авторах — во множественном числе. Здесь его рекомендация сходна с концепцией Бруни: мы должны использовать слова, которые стали известными и употребительными (*cognita celebrataque*) вследствие их использования наилучшими авторами (*claros auctores*). В любом случае, число образцов должно быть ограниченным, подражать следует не любым писателям, а наилучшим (*non quibuslibet passim immorari sed optimis*). Обоснование такого ограничения является скорее дидактическим, чем стилистическим, поскольку, подобно избыточной пище, не питающей, а ослабляющей тело, избыточный материал легко забывается и ослабляет выразительную силу (*imbecilliolem vim eius reddidit*) автора.

«О подражании» (ок. 1413-1417) — маленький и, возможно, незаконченный трактат ГАСПАРИНО БАРЦИЦЦА, исследователя и открывателя Цицероновских манускриптов, — адресован ученикам, только приступающим к изучению риторики. Неудивительно, что его рекомендации о преобразовании исходной модели сводятся к довольно механистичным приемам. Подражание, как он говорит, может осуществляться четырьмя способами — «добавлением, убавлением, преобразованием или переносом, поновлением (*aut addendo, aut subtrahendo, aut commutando sive transferendo, aut novando*)». Он приводит 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 образцом (*Esse quomodo videtur habere diversam formam a prima*)». Эти приемы обеспечивают защиту от обвинений в плагиате, поскольку, прибегая к ним, мы не заимствуем дословно выражения ораторов и поэтов, а Барцицца понимает подражание прежде всего как заимствование особо удачных выражений у классиков, среди которых Цице-

рон является наилучшим: «Кто бы ни желал подражать, он не должен отступать от Цицерона». Однако, как и Вергеро, он не полностью непоколебим в этом вопросе, допуская и других авторов: «Какую пользу для меня представлял Цицерон без Присциана и Теренция? Какую — Теренций без Цицерона и Присциана? Никакую» (Р. 349-352).

Трактат АНТОНИО ДА РО «О подражаниях красноречию» («De Imitationibus Eloquentie») (1430-1433) представляет собой тезаурус, снабженный примерами использования конкретных выражений. Именно отдельные фразы автор называет *imitationes*. Их источники демонстрируют его гибкость в отношении проблемы единого образца; он регулярно ссылается и на Вергилия с Апулеем, и на Макробия, и на Авла Геллия, хотя, конечно, Цицерон занимает в кругу авторитетов первое место. «Если бы кто пожелал узнать, кого, по моему, следует выбрать как главного автора для чтения и подражания среди цитируемых в этом моем труде, я должен был бы назвать единственно Цицерона. В нем они не смогли бы найти ничего необычного, ничего грубого, ничего даже слегка устаревшего, ничего просторечного, ничего банального. Вместо этого они бы нашли только прекрасное изящество, великолепие речи, в которой нет ни темнот, ни невнятных мест» (Цит. по: *McLaughlin: 1995*. Р. 108). В то же время его критика Петrarки основывается в числе прочего на том, что тот стремился подражать многим авторам, но в конечном счете не смог воспроизвести стиль никого из них.

Специфическая форма трактата Антонио да Ро является свидетельством того, насколько важен для гуманистов вопрос о допустимом словаре (вокабуляре), синтаксисе, правильности словоупотребления, орфографии. Подражание очень легко могло сводиться к словоупотреблению. Именно поэтому само название трактата вызвало критику со стороны Лоренцо Валлы, поскольку то, что да Ро называл подражаниями, следовало бы, по мнению Валлы, скорее называть узусом, обычаем или практикой (*usus, consuetudo, exercitatio*).

Таким образом, в определенный период классики становятся образцами в первую очередь в лингвистическом плане. Изучать древних авторов необходимо не для того, чтобы проникнуться их духом, почерпнуть из их трудов мудрые мысли, перенять их стиль, но чтобы освоить язык классической древности, устранив из своей речи более поздние элементы. Поэтому очень часто полемика о правильном понимании подражания между гуманистами первой половины XV в. (в отличие от более поздней эпохи) становится не концептуальной дискуссией, а педантичным указанием на ошибки друг друга. Таков по сути состоявшийся в 1452-1453 гг. диспут между Браччолини и Валлой, в котором последний на практике демонстрирует, что оппонент, объявляя себя цицеронианцем, использует множество слов, никогда не встречавшихся у великого оратора, и даже, более того, появившихся в результате влияния вольгаре на латынь.

В этой связи стоит упомянуть связанный с проблемой подражания, хотя и довольно частный, вопрос о номенклатуре географических названий, имен, административных должностей и современных гуманистам реалий. Он, например, был предметом дискуссии между Валлой и Бартоломео Фачио в 1447 г., в которой Валла отстаивал цицероновский принцип «новые вещи требуют новых слов (*nova res novum vocabulum flagitat*)» и допускал использование неклассической (восходящей, например, к отцам Церкви) лексики, а Фачио выступал в роли пуриста-классика. Особенную остроту эта проблема приобрела в связи с христианскими религиозными терминами, которые пуристы-цицеронианцы заменяли язы-

ческими аналогами. В начале XVI в. эта их практика подвергнется жестокой критике со стороны Эразма Роттердамского, который создаст свою теорию подражания, соблюдая исторический декорум.

1.3.2. Леон Баттиста Альберти и защита оригинальности

Идее восстановления языка классического Рима и подражания классикам противостояла идея оригинальности и самовыражения. Одним из первых наиболее ярких ее выразителей был ЛЕОН БАТТИСТА АЛЬБЕРТИ. Подражание в его понимании — вещь полезная, облегчающая процесс творчества; но тем выше достижения тех, кто не имеет перед собой образца для подражания и должен добиваться всего сам. «Скажу тебе, что древним, у которых было столько учителей и образцов для подражания, было менее трудно возрасти в тех великих искусствах, которые нам кажутся столь сложными. Но тем более велики должны быть наши имена, что мы без предшественников, без какого-либо примера придумали неслыханные и невиданные никогда искусства и науки» («*O животисии*», 1435-1436. Пролог). При том, что достижения древних весьма велики, оригинальность творчества — важнейшее достоинство. «Когда мы, младшие, создаем что-то новое (*nos vero iuniores modo aliquid novi proferamus*), мы не должны бояться очень суровых и, так сказать, излишне цензорских суждений со стороны тех, кто, будучи не в силах сказать или написать что-то самостоятельно (*ipsi infantes et elingues*), используют свой слишком тонкий слух для суда [над другими]» («*O преимуществах и недостатках ученых штудий*», 1428-1432. Ч. I) Художнику он советует подражать природе, а не кому-то из предшественников. Но аналогичные рекомендации применимы и в дискурсивных искусствах, где в первую очередь ценится новизна предмета. Если же мы пишем о чем-то хорошо известном, то должны делать это в «новом, не имевшем аналогов стиле (*novo quodam et insperato scribendi genere tractari*)» («*Мол*», 1450. Proemium).

Кроме того, красноречие слишком разнообразно в своих проявлениях (*varia res est eloquentia* — знаменитое выражение Сенеки Старшего), и даже сам Цицерон иногда писал в нецицероновском духе. Поэтому будет ошибкой судить всех по его стандартам или пытаться сравняться с ним. Хотя антицицеронизм Альберти не выразился в четкой формулировке, как у Полициано, заслуживают внимания конкретные слова, которыми он характеризует собственный стиль и которые у Цицерона являются негативными оценками: *nuda, exilis, puerile, inelimito*. Напротив, те, кому нравится цицероновский стиль, т. е. «красоты, изящные слова, законченные периоды (*flosculos et lautitiam tantum verborum rotundosque periodos*), обращают мало внимания на силу таланта, искусность выражения и ум писателя (*pauci vim ingenii artisque modum et rationem in scriptore animadvertunt*)» («*Застольные беседы*», 1425-1439. Р. 450).

Свою стилистическую установку, применимую к сочинениям как на латыни, так и на вольгаре, он связывает со стремлением к ясности и понятности изложения, а также вниманием к содержанию текста. «Будем рассуждать сколь возможно ясно и просто, без какой-либо изысканности и слишком отделанных способов речи, поскольку, мне кажется, что у нас выше потребность в хороших мыслях, чем в красоте речи» («*O семье*», 1432. Кн. II). При этом способности самого Альберти к подражанию были довольно велики: он написал комедию, которую некоторые современники приписывали неизвестному античному комедиографу Лепидусу, а в некоторых из книг «О семье» вполне успешно воспроизводит на вольгаре структуру цицероновских периодов.

1.3.3. Кристофоро Ландино и подражание латинским авторам как способ совершенствования итальянского языка

Неоплатоник Кристофоро Ландино считал объектом подражания в первую очередь небесные гармонии, которые поэт способен передать в своем творчестве, будучи одержим божественным вдохновением («Предисловие к Вергилию» — «Praefatio in Virgilio», 1462). Тем не менее, он неоднократно высказывался и по вопросу о традиционном Цицероновском типе подражания. Его позиция подчеркивает диссимилятивный и трансформативный аспекты подражательного процесса и связывает его с заимствованиями в сфере *inventio*, будучи в этом довольно близка к теориям эпохи Треченто. В «Комментарии к Вергилию» (1488) он отмечает, что этот поэт, подражая другим авторам, особо старался, чтобы заимствованное у них хорошо сочеталось с его собственным (*illa suis quadrarent*) и даже казалось не почерпнутым у кого-то еще, а продуктом его личного творчества (*non aliunde asserpisse, sed ipse reperisse*). «Нам следует стремиться к тому, чтобы не стать таким же, как тот, кому мы подражаем, а, скорее, походить на него — и таким образом, чтобы это сходство едва воспринималось и было видно лишь ученым людям (*neque enim id agendum ut idem simus qui sunt ii quos imitemur, sed eorum ita similes ut ipsa similitudo vix illa quidem neque nisi a doctis intelligatur*)» («Диспуты в Камальдоли», 1473. P. 254). Вместе с тем его нельзя назвать антицицеронианцем. В вопросе о языке философских сочинений он придерживался мнения о необходимости для них изящного и украшенного стиля, критикуя схоластов и гуманистов-платоников за отсутствие риторической отделки.

Наиболее существенным элементом его теории было представление о важной роли подражания латинским авторам в развитии итальянского языка (*volgare*), изложенное в «Лекции о Петрарке» (1467). Ландино оценивал итальянский язык своих современников (за редкими исключениями) как несовершенный и почти грубый (*imperfetto e quasi rozo*), что, впрочем, отражает не его природу, а недостаток прилежания со стороны использующих его авторов. Эта проблема может быть решена, если перенести (*trasferire*) в итальянский язык основные три стилистических достоинства римских авторов (согласно «Риторике к Гереннию») — изящество, согласованность и величавость (*eleganzia, compositio e dignità*), что с большим усердием и талантом было сделано Альберти. Кто хочет быть хорошим тосканцем (т. е. говорить на правильном итальянском языке), должен быть римлянином («è necessario essere latino chi vuole essere buono toscano»). Подражание латинским авторам становится компонентом совершенствования народного языка. «Поскольку наш язык еще не изобилует изящными и яркими речениями (*leggiadri e floridi modi di parlare*), которые могут породить и веселье, и серьезность, мы должны с уверенностью подражать в этом нашим римским отцам (*imitari e' nostri padri latini*), и, подобно тому, как они свой язык украшали [заимствованиями из] греческого, так и мы свой украсим латынью» («Лекция о Петрарке», 1467. P. 39-40). Итальянский язык следует расширить (*ampliare*) за счет латыни, но при этом не усиливая природу (*non sforzando la natura*), т. е. избегая излишних латинизмов.

1.4. Цицеронианские дискуссии конца XV — начала XVI в.

Период конца XIV — начала XV вв. ознаменовался четырьмя эпистолярными дискуссиями относительно нескольких вопросов, связанных с подражанием. Наиболее извест-

ной из них является полемика между Анджелио Полициано и Паоло Кортезе, которую М. Маклафлин датирует приблизительно 1485 г. (*McLaughlin:1995. P. 202*). Полициано получил от Кортезе для прочтения и последующей оценки подборку посланий, выдержанных в общем Цицероновском стиле. Возвращая их своему корреспонденту, он дает его усилиям по составлению сборника резкую негативную оценку и заявляет, что зря потратил время на чтение (*pudef bonas horas male collocasse*): среди писем почти нет достойных внимания образованного человека. Причина негативной реакции — в принципиальном расхождении двух гуманистов относительно необходимости подражания Цицерону: если Кортезе является правоверным цицеронианцем, то Полициано, сравнив Цицеронианцев с обезьянами (он считает более благородным внешний вид быка или льва, чем обезьяны, хотя последняя и больше напоминает человека), далее переходит к тому, что принято считать пылкой защитой права на индивидуальный стиль и самовыражение. Однако для правильного понимания, что же именно он защищает, необходимо учитывать общую специфику его творчества.

Стилистический идеал Полициано можно назвать ученым разнообразием (*docta varietas*). Для него важен противопоставленный упорядоченности и единству (*ordo*) принцип неоднородности (*inaequalitas*) стиля, воплощением которого становятся его «Смесь» (*Miscellanea*, 1489). Он активно использует заимствованные у позднелатинских авторов жанры и топику, метры, восходящие к христианской гимнографии. Но больше всего его завораживают и притягивают изящные и древние слова (*elegans et antiqua vox*), давно исчезнувшие из латинского употребления (*verba abolita iam ex latinis exemplaribus*). В этом плане Полициано по духу не меньший гуманист, чем строгие Цицеронианцы: он стремится не к новизне, а к возрождению и сохранению давно забытого, но жизнеспособного. «Не будет преступлением вновь ввести в оборот слова, которые почти исчезли, если только они со временем улучшаются, а не теряют свежесть (*Nec enim renovare sit probrum quae iam paene exoluerunt, si modo haec ipsa non vetustescere adhuc, sed veterascere de integro possunt*)» («Предисловие к Смеси». Цит. по: *McLaughlin:1995. P. 197*). Активно заимствуя у малоизвестных и второстепенных авторов редкие и необычные выражения, он не допускал использования средневековых, схоластических и ренессансных лексем — в том числе для обозначения современных ему реалий.

Точно так же отсутствие единства в стиле не предполагает его произвольности: признавая, что стиль его посланий лишен единства (*ipse sibi impar*), он обосновывает это различиями в предметах и адресатах своих писем. В полемике с Бартоломео делла Скала он скажет еще яснее: невозможно использовать стиль Цицероновских судебных речей для изложения историй в духе Апулея. Однако важнейшим основанием своего стилистического выбора Полициано видит особенности собственной личности: «Такой уж я человек. Ничто меня не радует, как небольшие находки чего-то малоизвестного (*Sed ita homo sum. Nihil aequè me iuvat atque inventiunculae istae rerum reconditarum*)» («Панэпистемон», 1491); «Такой уж я человек. Не ценю слишком знакомое и протоптанное, никогда не умел ходить по чужим следам (*Sed ita homo sum. Sordent usitata ista et exculcata nimis, nec alienis demum vestigiis insistere didici*)» («Смесь. Центурия вторая». Цит. по: *McLaughlin:1995. P. 200*).

В этом контексте становится яснее специфика представлений Полициано о подражании. При обсуждении Цицероновского вопроса он занимает экстремально плюралистическую позицию. Отказ от концепции единого образ-

ца был выражен резко и отчетливо в «Речи о Фабии Квинтилиане и "Сильвах" Стация» (ок. 1480-1481?): «Поскольку стремление подражать только одному человеку — это весьма существенный недостаток (*maximum sit vitium unum tantum alicquem solumque imitari*), мы хорошо сделаем, если предложим вашему вниманию не только крупных, но и более мелких авторов» (Р. 878). Отличный от цicerоновского тип красноречия не обязательно хуже; он просто другой («*neque autem statim deterius dixerimus quod diversum sit*»), его особенности — результат не искажений или деградации, а изменений («*non tam corruptam atque depravatam illam, quam dicendi mutatum genus*») (Ibid. Р. 878). Но даже если речь идет о менее совершенных авторах второго ряда (*inferioris quasique secundae potae*), подражание им может быть полезно начинающим в педагогическом смысле, т. к. никто не сажает новичка на самую норовистую лошадь и не поддерживает молодые лозы высокими подпорками, и юным ученикам лучше подражать равным себе, чем своим учителям.

В письме к Кортеше возникает мотив осуждения подражательного стиля в целом. Те, кто сочиняют только подражая, «напоминают ему попугаев, не понимающих, что сами говорят (*similes esse vel psittaco vel picae videntur, proferentibus quae nec intelligunt*)»; они «неспособны связать три слова в отсутствие книги, из которой можно их украсть (*Tum nisi liber ille praesto sit, ex quo quid excerpant, colligere tria verba non possunt*)» («Письмо Паоло Кортеше», 1485?. Р. 902). Их писания лишены силы и жизни, действия, чувства, особого выражения; стиль их шаткий, неустойчивый, слабый, плохо отделанный, несвязный. И они-то осмеливаются судить более одаренных, но не исповедующих цicerонианство.

Здесь появляется знаменитое высказывание в защиту самовыражения: «Ты не выражаешься как Цицерон, говорит кто-то. Ну и что? Я не Цицерон, я выражаю сам себя (*Non exprimis, inquit, aliquis, Ciceronem. Quid tum? non enim sum Cicero; me tamen, ut opinor, exprimo*)» (Ibid.). Как отмечает М. Маклафлин, у Полициано глагол *exprime* впервые используется в рефлексивном смысле для обозначения идеи «выразить самого себя» (McLaughlin: 1995. Р. 203). Однако не следует понимать это высказывание в сугубо романтическом духе, как защиту полной стилистической свободы. Полициано действительно советует Кортеше найти что-то свое (*quod tui plane sit*), отвлечься от Цицерона, оставить постоянное стремление воспроизвести его стиль. Но сначала необходимо долго и помногу читать самого Цицерона и других хороших авторов, изучить их, усвоить, переработать, вобрать в себя разнообразные знания, и только после этого возможно обрести самостоятельность. Индивидуальный стиль вырабатывается на основе внутренней культуры, постоянного чтения и длительных штудий («*hoc est de illis quorum stylum recondita eruditio, multiplex lectio, longissimus usus diu quasi fermentavit*») (Ibid.). Таким образом, Полициано не был сторонником безграничной свободы самовыражения: он ставил для нее довольно строгие рамки. Индивидуальная манера изложения у него оказывается тесно связанной с защитой чистоты латинского языка на основе широкой филологической эрудиции, включавшей знакомство с Золотым и Серебряным веком римской литературы, а также латинской патристикой.

В ответ на увещания Полициано Кортеше отказывается от имени строго цicerонианца, заявляя, что никогда не выражал и не имел намерения выразить неодобрение тех, кто не подражает цicerоновскому стилю. Это было бы глупо с учетом разнообразия человеческой природы, дарований и желаний. Тем не менее, письмо Полициано

провоцирует его именно на защиту цicerонианства. Он считает, что во времена деградации риторических штудий и исчезновения судебного красноречия, потери родного языка (т. е. латыни) невозможно выражаться с изяществом и разнообразием, если не следовать какому-либо образцу, подобно тому как иностранец не может обойтись без проводника, а малый ребенок — без поддержки няньки. Хотя многие авторы славятся красноречием и изяществом стиля, Кортеше выбирает среди них наилучшего, т. е. Цицерона. Тем не менее, следует понимать, что сравняться с Цицероном — пустая надежда: сумев заимствовать у него одно качество, мы упускаем из вида другие особенности его стиля.

Для Кортеше подражание — это стремление не к буквальному сходству, но к перениманию ясности стиля (*nitidum*) и живости (*hilaritate*) речи. Здесь он предлагает свою метафору, сходную с встречавшейся ранее у Петрарки: подражание подобно сходству не между обезьяной и человеком, а 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 Кортеше, напротив, подчеркивает наличие сходства во всех аспектах внешности и какого-то неопределенного отличия, придающего каждому человеку индивидуальный облик («*...hic autem vultum, incessum, statum, motum, formam, vocem denique et figuram corporis repraesentat, et tamen habet in hac similitudine aliquid suum, aliquid naturale, aliquid diversum, ita ut cum comparentur dissimiles inter se esse videantur*») («Письмо Анджело Полициано». Р. 906).

Подражание для него становится не только залогом хорошего стиля, но и основанием любой когнитивной или артистической деятельности («*Nam et omnis doctrina ex antecedenti cognitione paratur, et nihil est in mente quin fuerit prius in sensibus perceptum*») (Ibid. Р. 908). Искусство есть подражание природе; природные объекты различны — однако вопрос в том, как трактовать эти различия. 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, но это не выводит их за пределы рода человеческого, мы их называем хромыми или безрукими. Точно так же нельзя отрицать наличие разнообразия в красноречии. Однако все его различные формы являются видами одного рода, и именно Цицерон наиболее полно воплотил его в своем творчестве, в то время как другие авторы отразили лишь его отдельные аспекты. Поэтому мы назовем инвалидами тех, кто отходит в сторону от единой модели красноречия («*Sic eloquentiae ars una est ars, una forma, una imago. Qui vero ab ea declinant, saepe distorti, saepe claudi reperiuntur*») (Ibid.).

Речь тех, которые хотят достичь высот красноречия, не прибегая к подражанию, не обладает ни силой, ни энергией. Они полагаются на свои внутренние силы, но на самом деле не могут обойтись без того, чтобы заимствовать отдельные вещи из разных трудов, смешивая их между собой. Так получается самый испорченный вид красноречия, способный только ранить слух. Подобно разнородным блюдам, плохо переваривающимся вместе, разнородные слова не способны сочетаться друг с другом. Не могут доставить наслаждения слова с неясным значением, рваные фразы, усложненные конструкции, излишне смелые и неудачные метафоры, намеренно прерывистый ритм (здесь очевидна скрытая нападка на практику самого Полициано). А именно это и происходит, если заимствовать вы-

ражения и слова из разных источников, не придерживаясь одного образца.

В общем, заключает Кортезе, разница между тем, кто не подражает никому, и тем, кто избрал себе руководителя, напоминает ему различие между тем, кто блуждает без цели, и тем, кто идет по прямому пути. Никто не достиг еще славы в красноречии, никому не подражая. А выбор Цицерона в качестве образца свидетельствует о мудрости выбирающего, даже если ему не удалось достичь совершенства из-за недостатка собственного таланта.

Дискуссия с Полициано относится к раннему периоду деятельности Кортезе. В дальнейшем он уточняет в некоторых аспектах свою позицию. Надо отметить, что в своей дискурсивной практике он действительно (как утверждал в письме к Полициано) не был строгим цицеронианцем, используя иногда лексику, отсутствующую у Цицерона, и, более того, в одной из поздних работ обратившись к Апулею как модели. В трактате «Об ученых людях» (ок. 1489), оценивая стиль своих предшественников и современников, он еще более явно, чем в письме к Полициано, указывает на невозможность воспроизведения цицероновского стиля во всей его полноте: «Но ясность и богатство стиля божественного оратора имеют одну особенность: тому, что кажется воспроизводимым в теории, на практике безнадежно пытаться подражать» (Р. 135). Кроме того, подражание теперь кажется ему менее важным средством достижения высот красноречия: «Правила риторики (ars) — более верный путь к богатой и украшенной речи, чем подражание... Подражание — это лишь практическое применение правил риторики (nec enim est aliud imitari quam effigere praescriptam disserendi artem)» (Ibid. P. 119).

Пolemika (1485) между философом Джованни Пико делла Мирандола и Эрмолао Барбаро интересна обсуждением вопроса о языке философских сочинений. Пико понимал подражание в первую очередь в неоплатоническом духе — как подражание Идее, присутствующей в душе автора, в согласии с которой он создает свое творение и придает ему форму. Однако он использовал это слово и в традиционном риторическом значении. Он выдвинул оригинальный тезис о том, что философия не обязательно требует изящного стиля, — напротив, было бы грехом (nefas) сочетать (coniungere) мудрость (sapientia) с красноречием (eloquentia). Философы не могут тратить свое время на изучение Цицерона, Плиния или Апулея, но их предмет требует не украшения, а краткости и ясности, которая не исключает использования слов, не принадлежащих классической латыни («verbis uti quibusdam pondum fectasse Latii iure donatis»). Поэтому неудивительно, что он включает в число допустимых образцов тех авторов, которых отвергал при всей широте своих взглядов даже Полициано. Так в «Выводах» («Conclusiones») (1486) он пишет, что «подражал не блеску языка римлян, а образу речи самых знаменитых парижских диспутов (non Romanae linguae nitorem, sed celebratissimorum Parisiensium disputatorum dicendi genus est imitatus)».

Барбаро отвергает саму возможность подражания схоластам в области стиля; он называет их «жалкими, грубыми, несоборванными варварами», не заслуживающими имени латинских авторов, и говорит, что лучше писать на народном языке, чем на их испорченной латыни. В философии имеют значение и содержание, и способ его выражения; если бы форма не была важна, то скульпторов мы хвалили бы исключительно тогда, когда они работают с ценными материалами. Это мнение восходит к Цицерону, хотя по сути Барбаро не является строгим цицеронианцем, его позиция — намного более гибкая. Так, в письме к Дж. А. Пантео он рекомендует «заимствовать содер-

жание у многих авторов, а стиль — только у одного (Res ipsae ab omnibus auctoribus carpendae, genus dicendi aliquo ius sciscendum)». Однако подражание нескольким образцам может быть плохо потому, что лишь выявляет опору на заимствование, отсутствие своего собственного в сочинении. В переписке с Пико он постоянно подчеркивает оригинальность и самостоятельность его стиля, который не имеет ничего общего ни с древними, ни с современными авторами (nec cum veteribus nec cum neotericis commune), но специфичен (peculiare) именно для Пико, является его собственным.

В 1512-1513 гг. имела место еще одна эпистолярная дискуссия о подражании — между Пьетро Бембо и Джован Франческо Пико делла Мирандола — племянником знаменитого философа. В этой полемике Пико-младший, не отрицая принцип подражания в целом, отстаивал необходимость выработать индивидуальную манеру выражения, основанную на присутствующих в душе пишущего врожденных идеях, в том числе и универсальной идее хорошего стиля. Хотя неоплатонические оттенки в трактовке подражания присутствовали уже в теориях Пико-старшего, Джован Франческо более явным образом связывал эти две концепции. Наиболее полное выражение теория Пико получила в его переписке с Бембо, хотя отдельные ее черты намечены и в более ранних работах. (McLaughlin: 1995. P. 250-256). Его главная мысль заключается в том, что лучшие авторы добивались успеха, не подражая какому-либо одному образцу, а следуя самим себе, т. е. «собирая свой стиль с врожденными идеями и наклонностями (hoc est propriam animi ideam propensionemque dicendi)» («Письма о подражании». P. 74). Противоречить этому врожденному духу (congenitum instinctum) и душевной склонности (propensionem animi) будет насильем над природой (violare naturam) человека. Между отцами и сыновьями действительно есть сходство, но оно определяется не искусством, а природой, которая не препятствует тому, чтобы вторые превосходили в чем-то первых, а иногда и были совсем не похожи на них.

Этот подход, впрочем, не исключает подражания, хотя и поставленного в определенные границы: «подражать следует всем хорошим авторам, а не одному, и подражать не во всех аспектах (imitandum inquam omnes bonos, non unum aliquem, nec omnibus etiam in rebus)» (Ibid. P. 24). У любого автора есть свои достоинства, которые следует перенимать, и ошибки, которых надо избегать: надо подражать величественности цицероновского стиля, но не его склонности к повторам; краткость Саллюстия должна заимствоваться без его архаизмов, ясность Цезаря без его излишней простоты и т. п. Таким образом, ни один из классиков не воплощает в своем стиле платоновскую идею красноречия, поэтому ориентация на один образец ограничивает человека в его творчестве, и Пико сравнивает строгих цицеронианцев с птицами, запертыми в своих клетках.

Для теории Пико важно еще и то, что в его понимании стиль произведения должен определяться его предметом, а на первый план выходит не выражение, а нахождение. Те же, кто боится рассуждать на темы, не затронутые их учителем, напоминают детей, не умеющих говорить, или птенцов, способных лишь смотреть на полет их родителей. Пико также указывает на историческую изменчивость идеала красноречия, изящно обрабатывая традиционный топос «следов предшественников», которые могут не вписаться скрепленную по современным обычаям туфлю. Довольно много внимания он уделяет и филолого-лингвистической критике строгого цицеронианства как целостного подхода, указывая на то, что он основыв-

ваются на испорченных и не полностью дошедших до нас манускриптах. Более того, даже если мы будем использовать только имеющиеся у Цицерона слова, мы должны будем размещать их в ином порядке, чем у него, тем самым делая свой текст не полностью цicerоновским.

В целом, позиция Пико кратко выражена в одном предложении из второго письма к Бембо: «Итак, мы должны следовать велению нашей души и имеющимся у нас врожденным наклонностям, а кроме того сплавить достоинства, заимствованные у разных авторов, в единое целое (*Ergo sequi debemus proprium animi instinctum, et inditam innatamque propensionem: deinde variis aliorum virtutibus unum quiddam quasi corpus coamgentare*)» (Ibid. P. 24, 67).

В своем ответе БЕМБО переводит разговор в иную плоскость, не признавая существования врожденных идей и считая представление о совершенном стиле производным от чтения и изучения классиков. Его интересуют в основном практические стороны работы над стилем, а в качестве основного аргумента он использует свой собственный опыт. Бембо рассказывает, что поначалу придерживался эклектического подхода, однако остался недоволен результатом. Это легко объяснить: перенимая у нескольких авторов их стилистику в целом, мы получаем слишком гетерогенный продукт, не обладающий внутренним единством. При заимствовании у них только лучшего прекрасные сами по себе отрывки и выражения могут разрушить впечатление цельности текста. Таким образом, недовольство внутренней противоречивостью результата привело Бембо к попытке выработать свой индивидуальный стиль самостоятельно. Однако и здесь его постигла неудача: его стиль не походил на классический. Тогда он решил обратиться к подражанию одному автору, но обнаружил, что не может перейти от подражания среднему автору к подражанию кому-то выдающемуся, поэтому и переключился на совершенствование своего стиля в итальянском языке.

Тем не менее, по мнению Бембо, при должном усердии достичь совершенства возможно. Он согласен с Пико, что стиль — это единое целое, отражающее духовную сущность 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 все свои силы изучению лишь одного автора, в работе над которым будет формироваться и личность подражателя, а стиль станет чем-то большим, чем просто языковой манерой. Дважды важнейшими образцами для подражания Бембо называет Цицерона в прозе и Вергилия — в эпической поэзии. Для других поэтических жанров он также советует избрать одного наилучшего автора и скрупулезно следовать ему.

В рамках общей концепции подражания Бембо вводит новые термины, позволяющие разграничить его различные аспекты. Подражание может включать в себя элементы состязания и допускает возможность (впрочем, скорее, теоретическую) сравняться в красоте стиля с образцом, даже превзойти его. В этом контексте у Бембо появляется различие понятий *imitatio* и *emulatio*, которые, однако, не столько противопоставляются, сколько дополняют друг друга. Он выделяет три этапа или аспекта в работе с образцом: «Прежде всего мы должны подражать тому, кто лучше всех; затем мы должны подражать, стремясь сравняться (*assequi*) с ним; наконец, как только мы сравнялись с ним, все наши усилия должны быть направлены на то, чтобы превзойти

(*praeterire*) его. Следовательно, мы должны держать в уме два момента, ведущие к осуществлению великих задач: состязание (*emulatio*) и надежду. Но состязание должно всегда быть соединено с подражанием» («*Письма о подражании*». P. 56-57). Он также различает собственно подражание, которое относит к области *elocutio*, и заимствование предмета, расположения и отдельных мыслей, что называет *sumere*, а не *imitari*. Этот тип подражания предполагает возможность заимствовать у любого, а не только самого лучшего автора. При этом украшение заимствованного предмета расценивается им как не менее достойное занятие, чем нахождение оригинальной темы для сочинения.

Идею подражания Бембо распространяет и на творчество на *volgare* (итальянском языке), где объектами подражания становятся Петрарка и Боккаччо. Премущественное внимание к вопросам изящества и единства стиля, по сравнению с предметом произведения, приводит Бембо к принижению роли Данте, который критикуется исходя из принципов цicerонианства, перенесенных на итальянский язык.

Еще один обмен мнениями о вопросах подражания состоялся между Джамбаттистой Джиральди Чинцио и Челио Кальканыни в 1532 г. Джиральди адресовал Кальканыни письмо с просьбой изложить свое мнение по вопросу о подражании, и последний ответил на него «размышлением». Позиция Джиральди 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 у него латинский язык приобрел совершенство. Это, однако, не отменяет возможности обращаться к другим авторам, у которых можно заимствовать отдельные слова и изречения, но лишь в той мере, в какой они могут быть согласованы с подражанием Цицерону и вписаны в его гармоничный стиль.

Кальканыни придерживается мнения, что заимствовать, напротив, можно у нескольких авторов. Он, как и теоретики предшествующего столетия, все еще видит подражание к вопросу словесного выражения (*elocutio*), поскольку именно они могут иметь внешний источник («*peregre accersuntur*»), в то время как аспекты речи, связанные с нахождением, вытекают из самого материала («*insita sunt in re nobis proposita*»), а различные моменты расположения («*quid prius, quid posterius, quid in medio orationis statuamus*») находятся полностью во власти пишущего («*in nobis*»). Поэтому из образцовых текстов можно научиться хорошему стилю, который заключается в способности находить слова, соответствующие изображаемым предметам («*verba invenire rei propositae accommodata*») («*Размышление о подражании*». P. 210-211).

Однако текст Кальканыни интересен не этой, достаточно традиционной для цicerоновской дискуссии точкой зрения, а тем, что в нем предложен более широкий взгляд на проблему подражания в целом, поскольку в самом начале комментария оно провозглашается общим принципом развития искусств (*ars*) и культуры (*eruditio*). Потребность в подражании есть во все эпохи («*imitationem omni aetate fuisse pernecessariam*»), поскольку для быстрого продвижения вперед необходимо опираться на опыт предшественников, используя его как пример для самих себя («*eum qui cupit celeres progressus facere, oportet quae ab aliis inventa atque observata sunt, ea sibi in exemplum proponere*»). Без этого искусства останутся навсегда на своем исходном уровне («*artes omnes semper ad limen subsistant*») (P. 207).

Потребность в подражании древним памятникам осо-

бенно велика в периоды деградации красноречия и языка, поскольку только подражанием можно восстановить естественную риторическую традицию, нарушенную при вытеснении латыни народными языками, следствием чего стал разрыв между знанием и красноречием, философией и элитным стилем. Как и Барбаро, Кортези и др., Кальканьини критикует современную ему (и наследующую Средневековью) философскую традицию за недостаточное внимание к вопросам стиля. Философы стали посвящать себя целиком построению спекулятивных конструкций, забыв о том, что красноречие и размышление находятся между собой в супружеских отношениях («orationis et rationis consortia») (Р. 209).

Вместе с тем отношение его к классикам неоднозначно: подражание им — это всего лишь этап в развитии автора, точное следование образцу при достижении зрелости становится постыдным и опасным («non modo turpe est, sed periculosum etiam»). Подражание может ограничивать автора, и Кальканьини сравнивает его с лубком, наложенным на конечность, или детской пиццей и пленками. Опасность, по сути, заключается в потере своей собственной индивидуальности, когда подражатель «идет чужими ногами, сражается чужими руками, смотрит чужими глазами, говорит чужим языком, и в конце концов забывает сам себя и живет чужим духом (qui alienis pedibus incedunt, alienis manibus pugnant, alienis oculis vident, aliena lingua loquuntur; sui denique obliiti, alieno spiritu vivunt)». Поэтому, восхищаясь классиками и опираясь на них, Кальканьини сравнивает их с теми, «кого греки называли антагонистами (antagonistem, ut Graeci dicunt)», борьба и сражение с которыми (quicum decertent, quicum colluctentur) необходимы даже выдающемуся таланту (praecleara ingenia) для достижения серьезных успехов (ingentes profectus). Таким образом, идея подражания приобретает у Кальканьини отчетливый состязательный характер: отношения с предшественниками сравниваются им с гладиаторским боем или испытанием, в котором ученик бросает вызов учителю, на чьих предписаниях учился («iam cum ipso lanista contendant, a quo olim solebant dictata accipere»), доказывая свое право на самостоятельную деятельность (Ibid. Р. 219-220).

1.5. Эразм Роттердамский

Новые темы внес в дискуссию о подражании ЭРАЗМ РОТТЕРДАМСКИЙ в диалоге «Цицеронианец, или о наилучшем образе речи» (1528). Хотя Эразма, несомненно, нельзя отнести к числу итальянских ренессансных авторов, его диалог занимает очень важное место в дискуссии о подражании. 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 лексику христианского характера. Доходит до того, что Бога Отца правоверный цицеронианец назовет Юпитером, Иисуса Христа — Аполлоном, деву Марию — Дианой (Р. 152). Заимствуя элементы языка исключительно у языческих классиков, но не христианских латинских авторов, можно, по мнению Эразма, прийти к отвержению христианской религии. Конечно, Эразм не призывает полностью отказаться от изучения античных писателей: он лишь указывает на их естественную историческую ограниченность. Он основывает свою критику цицеронианства на концепции исторического декорума, т. е. соответствия дискурса (aperte dicere) условиям современности (Pigman:1979. Р. 29). Наша речь должна соответствовать современным людям и реалиям, чтобы о ней можно было говорить как о «подобающей» («Ut autem aperte dicamus, ita demum fieri, si seipso noster

personis et rebus praesentibus congruat») (Р. 134). Творения Цицерона принадлежат совершенно иному времени и иной культуре, и поскольку стиль представляет собой не внешнее одеяние мысли, а сплавен с ней в единое целое, механический перенос цицероновской лексики, синтаксиса, конструкций в конечном счете приведет к подмене современного (т. е. христианского) содержания на античное.

Кроме того, как утверждает Эразм, сам Цицерон не обладал вполне 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.

Эразмовская теория предполагает использование многих образцов и носит отчетливый трансформативный и диссимилятивный характер, при котором подражание является средством для формирования авторского стиля, отражающего личность и образ мышления пишущего.

Эразм одобряет «подражание, не ограниченное одним образцом, от которого страшно отступить (imitationem probo non uni addictam praescripto, a cuius lineis non ausit discedere)»; заимствовать следует у всех авторов, или по крайней мере у самых выдающихся («ex omnibus auctoribus aut certe praestantissimis»). Объектом заимствования должно быть то, в чем они превосходят других, и вместе с тем «наилучшим образом соответствующее твоему складу мыслей (maxime tuoque congruit ingenio)» (Р. 332). Целью пишущего должно стать не механическое включение в курс отдельных красот («nec statim attententem orationi quicquid occurrit bellum»), делающих его своего рода центоном или мозаикой («nec oratio tua cento quispiam videatur aut opus musaicum»), а усвоение найденного душой подражателя подобно тому, как пища поступает в желудок («in ipsum animum velut in stomachum traicentem»), где преобразуется и поступает в кровь. Результат такого процесса будет производить впечатление порожденного собственным талантом автора («ex ingenio tuo natum»), а не полученного в виде милостыни (emendicatum), и передавать собой силу и особенность его ума и природы («mentis naturaeque tuae vigorem et indolem spiret»). Читатель не должен узнавать отрывок, заимствованный у Цицерона, а видеть в нем «дитя, рожденное интеллектом» самого пишущего («fetus e tuo natum cerebro») (Р. 332). В конечном счете, таков наилучший способ подражания Цицерону, который в свою очередь подражал множеству греческих риторов и тем самым выработал свой индивидуальный стиль, наилучшим образом соответствующий содержанию.

Подражание для Эразма является не культурно-философской программой действий, как для многих гуманистов, а техническим методом приобретения стилистического мастерства, будучи по своей сути искусством, которое следует скрывать («ipse docuit Cicero caput artis esse dissimulare artem»). Поэтому «если мы хотим успешно подражать Цицерону, мы должны в первую очередь скрыть наше подражание Цицерону (si feliciter Ciceronem imitari volumus, dissimulanda cum primis est ipsa Ciceronis imitatio)» (Р. 86).

По мнению Дж. Пигмана, Эразм был первым из авторов, четко разграничивших понятия imitatio и emulatio применительно к литературе (Pigman:1980. Р. 24). «Некоторые проникательные люди отличают воспроизводящее подражание от состязательного. Воспроизводя-

шее подражание ищет сходства, состязательное подражание — победы (*Iam sunt arguti quidam, qui distinguunt imitationem ab aemulatione. Siquidem imitatio spectat similitudinem, aemulatio uictoriam*)» (P. 124). Любопытно, что в этом случае Эразм допускает использование одного образца, но только при условии, что пишущий стремится превзойти, а не воспроизвести его. Это предполагает имплицитную критику источника: так, Цицерон, подражая речам Демосфена в том, что находил достойным, избегал некоторых их особенностей, а другие — исправлял (*ut sequi contentus esset, sed ut delectu quaedam prudens vitaret, nonnulla corrigeret*)» (P. 188). В том же, что получало его одобрение, он стремился превзойти своего предшественника.

1.6. Новое представление о риторическом подражании в XVI в.

Начиная со второй трети XVI в. акцент в обсуждении вопроса о подражании постепенно начинают смещаться вместе с интересами теоретиков. По мере освоения «Поэтики» Аристотеля авторы трактатов начинают осознавать, что о подражании можно говорить в разных смыслах, а если речь идет о риторическом его значении, то заимствовать можно не только в области выражения, но также и нахождения или расположения. В стилистике теряют былое значение вопросы словоупотребления, заимствования синтаксических конструкций и выражений, и, наоборот, начинают играть важную роль проблемы поэтической топики и образности.

В этом смысле показательна теория Джулио Камилло Дельмини, который был автором двух объединенных в одном томе трактатов — «*О вещах, которые можно отнести к изящному стилю*» и «*О подражании*» (ок. 1530, опубл. в 1544), в котором предложил интересный взгляд на теорию подражания. По его мнению, в языке можно выделить три слоя: буквальный (*il proprio*), фигуральный (*traslato*), топико-фигуральный (*topico*). 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 стала общеупотребительной, она может расцениваться так же, как и элементы первого уровня, т. е. находиться в области общедоступных выражений. Но и 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 топов. При этом топика понимается как универсальный механизм усвоения и переработки человеческого знания, хранящегося в мнемоническом «театре» герметического характера (Камилло посвятил этому отдельный трактат «*Идея театра*», 1550).

В то же время Камилло был правозверным цицеронианцем, считавшим, что именно в творчестве великого оратора латинский язык достиг вершины, к покорению которой его готовили совместные усилия всех предшественников Цицерона: «Кто подражает добившемуся совершенства, подражает совершенству многих, собранному в одном (*colui chi imita un perfetto imita la perfezion di mille gaunata in uno...*)» («*О подражании*». P. 176). 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 («...la natura dell'autore non può essere imitata già mai, ma solamente que' consigli che da lei procedono») (Ibid. P. 178).

В диалоге БЕРНАРДИНО ПАРТЕНИО «*О поэтическом подражании*» (1560), где впервые отчетливо разграничиваются риторическое и аристотелевское понимание подражания, пресловутый цицероновский вопрос полностью оставлен за рамками рассматриваемого, несмотря на то, что автор говорит преимущественно о подражании писателя другим авторам в стилистической сфере. В этой области Партенио ориентируется на теорию топики Камилло, однако его работа лишена присущего тому размаха и довольно педантична. «Большая часть диалога посвящена советам, как поэт, неустанно практикуясь, в конечном итоге сможет выразиться так, чтобы максимально походить на исходный образец, на самом деле не копируя его и не впадая в плагиат» (Weinberg:1961. P. 146).

Партенио рассматривает подражание в плане выражения (*elocutio*) как такового, но не как воспроизведение чужих слов и конструкций, а, скорее, как заимствование чужих образов и идей. Так, строки из CCLXXXVII сонета Петрарки: «*Два полюса зараз объемлет око, / Дугообразный плавный ход светил*» представляются ему подражанием 56-57 стихам V эклоги Вергилия «*Светлый, дивится теперь вратам незнакомым Олимпа, / Ныне у ног своих зрит облака и созвездия Дафнис*». Имеется в виду, что смерть здесь уподобляется подъему на небеса, откуда открывается более широкий, чем из земной юдоли, вид. Диалог переполнен подобными сопоставлениями и восхищенными комментариями по поводу «изящества», «серьезности», «легкости» поэтических выражений, однако в теоретическом плане интересен лишь как свидетельство переориентации на вопросы топики.

Тем не менее, взгляды авторов на сущность и цели подражания могли довольно сильно варьироваться. В трактате «*О диалоге*» (1562) Карло Сигонио считает подражание классическим образцам подобающим не только оратору, но и поэту. Как и многие до него, он связывает это понятие с копированием 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. Это несколько устаревшее, напоминающее о временах борьбы цицеронианцев с антицицеронианцами, представление.

Напротив, у ТОММАЗО КОРРЕА в работе, посвященной жанру эпиграммы, но содержащей серьезные общетеоретические размышления («*Обо всем том роде стихотворений, которые обыкновенно зовутся эпиграммой...*» — «*De toto eo poematis genere, quod epigramma vulgo dicitur, et de iis, quae ad illud pertinet, libellus*», 1569), подражание приобретает форму не столько заимствования, сколько ученичества. Поэту нужно изучить, каким образом его предшественники «выражали движения своей души (*animi sensa exrosuerint*)», что считали допустимым в поэзии, а что — нет; необходимо понять, почему одни смогли добиться соответствия формы предмету, а другие потерпели неудачу. Подобная аналитическая форма подражания является, по мнению Корреа, залогом творческого успеха.

Хотя подражание моделям обычно ограничивалось вопросами стиля, некоторые авторы допускали его и в том, что касается других аспектов поэзии. Первым здесь был Никколо ЛИБУРНИО, который в небольшой работе

«Лесочки» («Le selvette») (1513) указывал на благотворность заимствования не только стиля, но и предмета поэзии, приводя в пример подражание Данте Вергилию и Вергилия — Гомеру.

Трактат БАРТОЛОМЕО Риччи «Три книги о подражании» (1541) является примером обширного теоретического размышления на данную тему применительно к искусству поэзии, а не красноречия. Подражание для него — один из методов достижения технического совершенства поэтом, тот элемент, который добавляется к его природному таланту. В вопросе о роли авторской индивидуальности в процессе творчества Риччи придерживается умеренной, средней позиции: подражание собственной природе должно сочетаться с подражанием кому-либо из классиков. Приобретенное мастерство (*artificio*) помогает проявиться природе (*natura*) и в свою очередь само нуждается в ее помощи («*alterum alterius auxilio omnino indigere*») (Р. 432). Процесс творчества заключается в подчинении автором своей природы общепринятым способам выражения, для чего и необходимо подражание древним. Оно становится средством для восполнения возможных недостатков, при этом не искажая собственное дарование пишущего. «[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» (Р. 434). Вместе с тем, подражание не сводится к влиянию, научению, усвоению новым автором классического наследия: вполне возможно и буквальное перенесение в свой текст тех или иных красот, найденных у предшественников, — более того, Риччи считает возможным копировать целые отрывки образцового произведения. При этом, он полагает, что современные ему авторы одарены не менее античных и способны достичь в литературе не меньших высот.

Риччи, в отличие от многих более ранних теоретиков подражания, мыслит скорее в категориях теории поэзии, а не красноречия. Проблема одного или многих образцов для него теряет актуальность, поскольку поэзия делится на жанры, а в каждом из них имеется один или несколько достойных подражания авторов. При этом, для Риччи подражание возможно как в сфере выражения (*elocutio*), так и в области нахождения (*inventio*) и расположения (*dispositio*).

Называя образцовых поэтов для каждого из жанров, Риччи имплицитно предполагает, что не всё и не всегда у них достойно заимствования: на Плавта можно ориентироваться, желая вызвать у зрителей смех, но при этом его шутки могут быть слишком грубыми, подходящими лишь для простонародной аудитории. Образцом для подражания при создании серьезной комедии может быть не Плавт, а Теренций. Единственным образцом трагического поэта является Сенека, который превосходит всех прочих и в серьезности сентенций, и в соблюдении декорума, и в способности вызвать сострадание у публики и т. п. В элегическом жанре образцом может быть Тибулл, Гораций — в лирике (*lyricis*) и гекзаметре, Марциал — в эпиграмме, Вергилий — в эпике. При этом Цицерон, на которого Риччи постоянно ссылается (как на авторитет в области риторической теории), в качестве возможного образца не появляется, хотя величие его стиля, конечно, неоднократно признается.

БЕНЕДЕТТО ГРАССО в трактате «Речь против подражателей Теренцию» (1566) выявил три вида подражания предшественникам, из которых только третье заслуживает одобрения: простой перевод, переложение своими словами, новая трактовка, предполагающая отличия в предмете, словах или фигурах. Последняя

разновидность, которую и следует называть настоящим подражанием, также имеет три варианта. Во-первых, поэт может подражать в самом общем плане, используя другие имена, реалии, варьируя сюжет в его основополагающих моментах, как это делает Вергилий, подражая Гомеру, или Цицерон — Демосфену. Во-вторых, он может использовать тот же предмет, но иные слова, изречения и фигуры, как это происходит при подражании Горация Вергилию в описаниях сельской жизни. В-третьих, возможно использование заимствованных, хотя и видоизмененных, топосов, сентенций и слов, как это делал Вергилий по отношению к Лукрецию или Ариосто и Петрарка по отношению к класси-кам.

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» Ариосто (→ соответствующий раздел в очерке Итальянская поэтика) постепенно выковалось представление о том, что подражание древним не должно быть слепым и нерассуждающим; автор должен учитывать исторические и социальные различия, а также заимствовать из творчества своих предшественников только лучшее. Ариосто, как считалось многими, следовал в своей поэме примеру Гомера и Вергилия и, по выражению Симоне Форнари («Объяснение "Неистового Орландо"», 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 (...si dee de gli antichi imitar il più colto, e castigato, e quel che si confaccia alla ragion di nostri tempi)» (Цит. по: *Weinberg:1961*. Р. 956). Это во многом напоминает аналогичные размышления Эразма Роттердамского о необходимости соответствия языка условиям современности, хотя речь здесь идет уже не только о стилистике и словоупотреблении, но и более общих предметах.

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 представление об *ars* как следования системе взаимосогласованных предписаний. Тем не менее, еще в течение некоторого времени продолжала обсуждаться сравнительная значимость в творчестве подражания поэтам-предшественникам и следования набору предписанных правил: что выше — *ars* или *imitatio*? В небольшом трактате «О поэзии...» (1588), который Б. Вайнберг приписывает ФЕДЕРИКО ЧЕРУТИ (*Weinberg:1961*. Р. 11), о способности к созданию поэтических произведений написано следующим образом: «Ее — как и прочие — можно развить тремя способами: с помощью [наставления] в искусстве, благодаря практике и через подражание (Наес porro facultas tribus modis, quemadmodum & aliae, comparari potest: arte, exercitatione, & imitatione)» (Р. 18). Черути считает, что все три способа взаимосвязаны: извлечь пользу из знания теории можно лишь в процессе практического при-

менения рекомендаций и при изучении великих авторов с целью повторить и превзойти их достижения.

2. Поэтологическое подражание.

Теория подражания природе или действиям и характерам людей

Внимательное изучение «Поэтики» Аристотеля привело к активизации в литературно-критическом лексиконе другого значения слова *imitatio*, которое предполагало еще большее число контекстов, сопутствующих проблем, топов и коннотаций. Более того, хотя возведение этой категории к «Поэтике» было традиционным для XVI в., в нем очень часто присутствовали платонические оттенки. Подражание рассматривали как род (*genus*) поэзии, помещая поэзию в круг подражательных искусств (музыка, танец, живопись, скульптура и др.), или как ее родовую признак — обычно в контексте выявления отличий поэзии от других дискурсивных дисциплин. Поэтому вопрос о том, что такое подражание, чему и как подражает поэт, в значительном числе случаев был непосредственно связан с определением объема самого понятия поэзии: предметом дискуссий было включение в число поэтических произведений лирических стихотворений, диалогов, прозаических текстов, «Комедии» Данте и др.

2.1. Объекты подражания

Серьезные разногласия существовали по вопросу об объекте поэтического подражания. Хотя в целом в основе этой категории лежала концепция о том, что литературное (поэтическое) произведение подражает какому-либо явлению, принадлежащему совершенно иному плану реальности, различными теоретиками в различных обстоятельствах выделялись самые разные объекты для подражания.

Некоторые авторы, в строгом соответствии с аристотелевскими определениями трагедии и эпической поэмы, признавали основным предметом подражания человеческие действия. Здесь можно выделить сразу несколько важных моментов. Во-первых, действия являются внешним проявлением внутренних сторон человека: эмоций, характера, нравов и т. п. Поэтому возникает проблема, подражает ли поэт внешнему или внутреннему. Во-вторых, в действии может подчеркиваться, а может, наоборот, скрываться аспект целенаправленной активности: является ли действием пассивное поведение? В-третьих, действия могут осуществляться не только людьми и антропоморфными субъектами; следовательно, надо решить, может ли субъектом действия быть не человек и относить ли к действиям события, не имеющие субъекта.

Кроме того, недостаточная традиция аристотелевской экзегезы зачастую приводила к идентификации понятий «подражания» и «фабула», а так как фабула нередко воспринималась как *favola* (басня, вымысел), некоторые авторы могли проводить параллели между *imitatio* и *inventio*, откуда уже легко было перейти к риторическому значению слова «подражание» (нахождению материала в произведениях предшественников). Из вышесказанного хорошо видно, как решение любого из мельчайших вопросов, связанных с подражанием, влекло за собой новые проблемы и влияло на самые разнообразные аспекты поэтологической теории. Неудивительно, что многие из авторов старались избрать среднюю или не слишком четкую позицию, допуская различные варианты трактовки отдельных аспектов этого понятия.

Защитников идеи подражания только дейст-

вию и ничему иному было не так много. ФРАНЧЕСКО РОБОРТЕЛЛО в начале своего комментария к «Поэтике» довольно отчетливо заявляет, что «поэтическая речь не изображает никаких внутренних склонностей как к добродетели, так и пороку, но только действия сами по себе, которые имеют свое начало в этих склонностях» («Разъяснения к книге Аристотеля о поэтике», 1548. P. 2), хотя на самом деле, как будет видно ниже, его позиция несколько сложнее.

ЛОДОВИКО КАСТЕЛЬВЕТРО придерживался взгляда, что поэзия подражает человеку в действии, особенно подчеркивая в этом событийный момент и даже отрицая, что подражание действию направлено на выявление этической характеристики человека, изображение его характера. «Неверно и то, что подражающие подражают действующим лицам, дабы раскрыть их нравы... Будь это так, поэзия подражала бы преимущественно нравам, добродельным или порочным, чего Аристотель ни под каким видом не утверждает... Поэзия подражает тем, кто действует, иначе говоря, поэтическая фабула уподобляется некоей достопамятной истории...» («Поэтика Аристотеля, изложенная на народном языке и истолкованная»). Рус. пер. С. 84).

Джулио дель БЕНЕ посвятил этому вопросу отдельную работу «О том, что для поэта необходимо подражать действию» (1574), где утверждал, что «Поэзия на самом деле не что иное, как подражание действиям, и поэту необходимо только подражать действиям, чтобы быть поэтом» (Изд. 1970. P. 192). Для него действие опеределяет фабулу произведения, а именно с различными аспектами фабулы он связывает наслаждение от поэзии. Так, например, основной источник удовольствия — удивительное — появляется тогда, когда происходит нечто неожиданное, выходящее за рамки ожиданий.

Однако значительно чаще теоретики старались расширить границы объекта подражания, в минимальном варианте расширения объема понятия включая в него страсти, чувства, характеры и аналогичные аспекты человеческой личности, — например, речи или поведение. АЛЕССАНДРО ЛИОНАРДИ считал, что поэт может подражать «речам, действиям, образу поведения, чувствам человека» («Диалоги о поэтическом нахождении», 1554. Изд. 1970. P. 257). БЕНЕДЕТТО ВАРКИ, с одной стороны, подчеркивал, что подражать можно лишь кому-то, кто делает нечто, с другой — считал, что поэт подражает внутреннему, а не внешнему, — т. е. содержанию человеческого сознания, точнее, присутствующим в нем страстям — любви, ненависти, гневу, печали, радости. Таким образом, он видел в действиях внешние проявления внутренних аспектов человеческого сознания («Лекции о поэзии», 1590. P. 583).

ТОРКВАТО ТАССО, в целом придерживаясь теории о подражании действиям, включал в их число «созерцательную» разновидность, т. е. действие интеллекта («contemplazione, la quale è azione de l'intelletto; la contemplazione ancora potrà essere imitata dal poeta») («Рассуждения о героической поэме», 1594. Кн. 1. Цит. по эл. изд.). Такая позиция позволяла отнести к поэзии даже творения Лукреция и Эмпедокла, что Тассо с оговорками и делает. АНТОНИО МИНТУРНО в «Поэтическом искусстве» (1563) заявлял: «Мы не можем сказать, что не подражает тот, кто хорошо изображает форму тела, или страсти ума...» (Изд. 1725. P. 173). БЕРНАРДИНО ТОМИТАНО в «Рассуждениях о тосканском языке» (1545) считает подражанием основанным (*fondata*) на наших человеческих эмоциях (*gli affetti della nostra humanità*), превращения судьбы (*i casi della fortuna*), свойства сознания и тела (*i beni dell'animo & del corpo*), включая таким образом в число объектов для подражания не только чувства и нравы, но и внешний облик и бес-

субъектные события (которые человек претерпевает). Однако жанры он разграничивает по чувствам, которым они подражают: трагедия подражает надеждам, желаниям, отчаянию, стенаниям, воспоминаниям о смертях и смерти; 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. Это иллюстрирует, как включение эмоций в число предметов подражания расширяло границы поэзии за пределы больших жанров и позволяло охватить лирические произведения (Р. 228).

АНЬОЛО СЕНЬИ в «*Рассуждении о вещах, касающихся поэтики*» (1576, опубл. 1581) высказал мысль о том, что подражание действию относится только к драматической поэзии, и не видел причин, почему бы другим разновидностям поэзии не подражать характерам, страстям и мыслям или даже богам, как утверждал Платон; поэтому, определяя предмет подражания, он останавливается на достаточно расплывчатом «человеческое и божественное (*cose umane et divine*)». В таком решении проблемы он старался открыть возможности по включению в поэзию лирики, в которой действие отсутствует, но имеется подражания нравам и страстям (Изд. 1972. Р. 33-35).

Эта же проблема находится в центре лекции АЛЕССАНДРО ГВАРИНИ (сына Джамбаттисты — автора «Верного пастуха»), посвященной рассмотрению одного из сонетов дельла Каза («*Лекция о сонете ... монсьора Делла Каза*», 1599). Сначала он стремится показать, что в известном смысле последовательность «страстей» можно считать фабулой и таким образом найти в лирической поэзии своего рода действие; однако в целом склоняется к тезису, что подражание следует понимать несколько шире, чем это принято при буквальном толковании Аристотеля, и что в «Поэтике» в этом плане имеются пробелы. Объектом подражания, по Гварини, может быть претерпевающий (*raziente*) персонаж, примером чего служат даже отдельные эпизоды эпоса — например, страдания Дидоны в «Энеиде» Вергилия. «Я понимаю страдающего персонажа как того, кто, не делая что-то внешним образом, испытывает в своем уме такие страсти, для которых лирические поэты в своих произведениях создают сходные образы: радость, печаль, желание, любовь, надежду, страх, ревность, презрение, гнев, отчаяние и другие на них похожие. Элегии, оды, эпиграммы, дистихи, сестины, канцоны, мадригалы и сонеты полны этими чувствами. Разве поэты, выражая эти страсти и чувства, не достигают успеха в подражании и воображении их в наилучшей форме, в какой они могут существовать в человеческом уме? И подражая и воображая эти страсти, разве не создают они лирической фабулы, если поэтическая фабула — это изображение чего-либо, что не является правдой, но вместе с тем правдоподобно, и выражение этого в стихах?» (Р. 315-316).

В то же время Гварини находит в лирической поэзии и собственно действие как таковое, считая, например, что в сонетах Петrarки Лаура выступает в роли действующего персонажа, когда говорит с поэтом или берет его за руку (Р. 317). Для Гварини-младшего проблему в лирике представляет не столько наличие или отсутствие действия, сколько возможность разграничить выдуманную и настоящую страсть, поскольку предметом поэзии должно быть лишь нечто «изобретенное» поэтом.

Интересный аспект проблемы, сводится ли поэтическое подражание к подражанию действиям, представлен в полемике относительно «Божественной комедии». Одна из пре-

тензий к Данте зачинщика дискуссии — КАСТРАВИЛЛЫ — заключалась в том, что его поэма представляет собой не подражание действию, а изложение сна поэта. Кроме того, как подчеркнул Беллизарио Булгарини, сны и видения не зависят от воли человека, насылаются на него внешними силами, в то время как поэтическое действие для того, чтобы отвечать морально-этическим задачам, должно быть связано с волевой сферой человека. В «*Речи в защиту Комедии божественного поэта Данте*» (1572) Джакомо МАЦЦОНИ отвергает это обвинение, подчеркивая условный и метафорический характер дантовского видения. Комедия подражает действию, которое поэт притворно совершил, якобы бодрствуя во время своего путешествия. Это не пересказ сна, а подражание притворному действию, продукт поэтического нахождения и фантазии (Изд. 1898. Р. 64).

Волевой аспект имел определенное значение и при обсуждении того, является ли предметом подражания только человек в тех или иных своих проявлениях. Этой точки зрения придерживался ВАРКИ: «Поэт может изображать или подражать только тем, кто делает нечто. Никто не может по-настоящему делать, не будучи наделен разумом. Никакое существо, кроме человека, не наделено разумом. Следовательно, подражать можно только человеку» («*Лекции о поэзии*», 1590. Р. 602).

Такая позиция выводила за пределы поэзии значительное число произведений, предметом которых было действие, но осуществляемое не человеком как таковым, — скажем, басни Эзопа или аллегорические поэмы и даже отдельные части эпических поэм. Поэтому, например, даже такой защитник подражания действию, как КАСТЕЛЬВЕТРО, выделял среди его субъектов пять различных классов: мужчины и женщины, антропоморфные боги и сверхъестественные существа, персонафикации моральных качеств и абстрактных понятий, животные как персонажи басен, неразумные животные и растения. Первые четыре класса в большей или меньшей степени отвечали критерию способности к целенаправленной, волевой деятельности, однако последний класс — очевидно нет. Сам Кастельветро в силу своих интересов прежде всего к драматической поэзии и событийным фабулам не рассматривает его внимательно.

Тем не менее, в других работах эта тема подробно обсуждается в связи с вопросом о правомерности дескриптивной поэзии. АЛЕССАНДРО ПИККОЛОМИНИ отрицает возможность изображения в поэзии природных событий, суточного цикла и т. п., не считая поэзией лирические описания или эпиграммы (Р. А5r). ПАОЛО БЕНИ также считал описания «домов и гор», «бури или заката» всего лишь «украшением», вспомогательным элементом поэмы, главным предметом которой должно быть действие. Описания явлений природы представляют собой *epargeia* — живую передачу перцептивного опыта. Изображение подобных статических образов не является специфичным для поэзии, его можно назвать подражанием, но эта разновидность подражания — общая для поэта, оратора и историка (Р. 92). По мнению Бени, Эмпедокл не поэт не потому, что не подражает, а потому что не подражает действию.

Джанджорджо ТРИССИНО, напротив, считал, 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. Эта точка зрения была довольно привлекательна и для РОБОРТЕЛЛО, который, называя объектом подражания человеческие действия, тем не менее, говорит, что поэзия услаждает «средством изображения, описания и подражания

всем человеческим действиям или чувствам и всего одушевленного и неодушевленного (*per repraesentationem, descriptionem, & imitationem omnium actionum humanarum; omnium motionum; omnium rerum tum animatarum, tum inanimatarum*)» («Разъяснения к книге Аристотеля о поэтике», 1548. P. 2). Скорее всего, он не имеет в виду непосредственно подражания чему-то, отличному от действий, но, очевидно, допускает в поэзии изображение и описание прочих вещей. С изобразительным оттенком в понимании подражания связана и понятие об *epargeia*, которое в эпоху Чинквеченто считалось аналогом Цицероновского представления об *evidentia* — способности оратора вызывать у слушателя перед глазами живой образ того, о чем идет речь. Как правило, такие трактовки возникали в тех концепциях, где речь шла о подражании как созданию платоновских «идолов» или образов.

Пять из восьми глав трактата Джованни Пьетро Каприано «Об истинной поэзии» (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 (*una rappresentazione di qualche cosa per apparenza, non del vero, ché l'apparenza del vero imitatione non è, ma del finto e simulato*)» (Изд. 1970. P. 293). 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; в-третьих, это 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 вымысел, т. е. «нахождение или конструирование какой-либо вещи, про которую известно, что она никогда таковой не была или никогда так не происходила (*...una imaginaria inuentione o commentazione di qualche una cosa che tale a punto non si sappia già mai essere stata, o avvenuta*)» (P. 300). 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*)» (P. 304). Однако у этого автора подражание и вымысел не идентичны: первое относится к процессу репрезентации, а второй — к выбору соответствующих (нереальных или изображенных как нереальные) объектов для нее.

В конечном счете, объектом подражания становится природа в целом, что очень часто сочеталось с неоплатоническими оттенками в теории подражания. В недатированном «Рассуждении об искусстве, природе, и о Боге» 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.

ДЖИРОЛАМО ФРАКАСТОРО в диалоге «Нугерий, или О поэзии» (ок. 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.

2.2. Способы подражания в связи с модусами речи (драма, нарратив, лирика). Подражание в литературе и вне литературы. Критика теории подражания как вида (genus) поэзии. Imitatio и inventio.

Наиболее узким значением слова «подражание» было восходящее к известному платоновскому разграничению видов поэтического дискурса понимание подражания как речи от лица другого человека, т. е. драматический модус. Узость этого значения была очевидна многим теоретикам, однако именно данное определение во многом являлось отправной точкой для споров о том, что является поэзией, а что — нет. Большинство критиков склонялось к тому, чтобы признать «чистую нарративную» подражанием, хотя во многих случаях это сопровождалось указанием на меньшую выраженность подражательного принципа в произведениях, где поэт говорит только от себя или смешивает нарративный и репрезентативный модусы. Так, Джакомо Маццони считает драматическую форму высшей разновидностью подражания, однако признает и существование других. В том случае, если поэт «говорит от себя», он в этот момент подражает, но в более слабой степени, чем в драматических произведениях.

Однако признание за нарративной принадлежностью к роду подражания влекло за собой сразу несколько возможных выводов и вопросов. Если поэт говорит только от себя, то подражает ли он при описании собственных чувств, или лишь при описании чего-то внешнего по отношению к себе? Подражает ли он, когда выносит суждение о чем-либо (например, об изображенных перед этим предметах)? В полемике о «Комедии» эта тема звучала особенно часто, поскольку Данте не только повествовал, но и сделал самого себя персонажем, неоднократно оценивавшим прочих действующих лиц.

БЕЛИЗАРИО БУЛГАРИНИ считал, что вынесение суждений о персонажах является аргументом в пользу того, что «Комедия» не является подражательным произведением: оценки — это дело не поэта, а моралиста-философа. Кроме того, поэт в этом случае лишает читателя свободы самому делать заключения относительно этического значения изображенных предметов, что является целью восприятия художественного текста («*Некоторые размышления о Речи Джакомо Маццони*». P. 21-25).

ДЖАКОПО МАЦЦОНИ занимал в этом вопросе двойственную позицию: с одной стороны, он соглашался, что эпический поэт, говоря от себя, перестает подражать в наиболее точном смысле слова, хотя вне рамок подражания он может выносить суждения. С другой стороны, он различал подражание внешнему, т. е. действиям, и подражание внутреннему. К последней разновидности, как ни странно, можно отнести подражание словам какого-либо лица, поскольку слова — это внешние знаки, выражающие нрав и внутренние склонности человека. Таким образом, поэт, говоря от себя, подражает своему собственному нраву и склонностям. Следовательно, вынесение суждения не выводит поэта за рамки подражания; более того, этим он отличается от историка. Кроме того, подробное изображение частностей, свойственное поэзии, предполагает отражение как природы изображаемого, так и природы воспринимающего субъекта, поэтому субъективность свойственна поэзии естественным образом («*В защиту Комедии Данте*». Lib. 4. Cap. 31-33).

К области «чистой нарративной» — т. е. такому типу дискурса, при котором «поэт говорит от себя», — в XVI в. нередко относили и лирику. Вопрос о подражании в подобных произведениях мог решаться положительным образом посредством разграничения поэта как подражаю-

шего субъекта и его самого как объекта подражания — разграничения, сходного с тем, что проделал Маццони по отношению к Данте. Так, Минтурно в «Поэтическом искусстве» пишет: «Когда поэт обращается к кому-нибудь другому, он заставляет думать, что оставляет свой характер как поэта и принимает на себя другой характер. Поэтому в Петрарке мы можем различить две личности: одна принадлежит поэту, когда он повествует, а другая — любящему, когда он обращает свою речь к Мадонне Лауре» (Изд. 1725. Р. 173-175). Однако надо обратить внимание, что Минтурно здесь ограничивается частным случаем — обращением поэтом речи к кому-либо еще.

Аньолю Сеньи предлагает более общую конструкцию: он сравнивает танцовщика, который использует самого себя как инструмент подражания, и художника, который использует инструмент, отличный от себя. Ораторы, которые иногда используют подражание, или лицемеры, которые притворяются не тем, кем они являются на самом деле, в этом плане подобны танцору. Они подражают, используя себя как инструмент и одновременно становясь идолом — результатом подражания. То же происходит и в поэтическом творчестве. Поэт подражает посредством себя, становясь при этом образом («Рассуждение о вещах, касающихся поэтики». Изд. 1972. Р. 44-46).

Это относится и к репрезентации, когда автор как бы надевает на себя чужую одежду и представляет другого человека, и к «речи от себя» — поскольку, например, Петрарка создает образ самого себя как идеального возлюбленного и Лауры как дамы исключительных достоинств, и это не имеет отношения к реальным их отношениям, как они существовали в действительности. Таким образом, отличия между двумя способами подражания сводятся к небольшой разнице в инструментах, с помощью которых оно осуществляется (Р. 97).

КАСТЕЛЬВЕТРО предложил несколько отличающуюся от оригинальной аристотелевской классификацию способов подражания. Он выделяет повествовательный, драматический и уподобительный способы подражания. Первые два совпадают с традиционными, а третий в чистом виде имеется в таких произведениях, как «Героиды» Овидия, которые представляют собой собрание вымышленных писем от лица знаменитых женщин, или в эпиграммах, в которых речь ведется не от лица их реального автора. Повествовательный способ допускает три модуса передачи речи: первый прямой, когда поэт говорит от себя, косвенный — когда используется непрямой способ передачи речи при изображении действия, второй прямой — когда поэт передает речь персонажей дословно, что напоминает уподобительный способ подражания. Таким образом, эпическая поэма представляет собой не смешение двух классических способов подражания, а либо сочетание повествовательного и уподобительного способов, либо один из вариантов повествовательного.

Классификация Кастельветро построена по более сложному принципу, чем традиционное выделение нарративного и репрезентативного способа как двух противоположностей, которые могут совмещаться в третьем смешанном. Он, очевидно, разделяет собственно способ подражания и манеру передачи речи, хотя и видит определенные аналогии между этими категориями. Драму и повествование он разграничивает как изображение слов словами, а вещей — вещами, и как использование только слов для изображения и слов, и вещей. Кастельветро при этом придерживается мнения о том, что драматический способ является наилучшим видом

подражания, а два остальных относятся к этому роду в значительно меньшей степени. Повествование является подражанием лишь в той мере, в какой оно включает в себя речи и действия. Когда поэт переходит к оценкам, суждениям, наставлениям, рассуждениям, он немедленно перестает быть подражателем, поскольку подобный материал не имеет отношения к фабуле. При этом повествовательный способ бывает универсализирующим, как в «Энеиде» или, наоборот, партикуляризирующим — как в «Илиаде»; это разделение основано на различиях в стиле, но Кастельветро связывает со второй разновидностью несколько большую степень подражательности.

Поэтика Джакопо Маццони основана на теории подражания как создания образов, восходящей к Платону. Для понимания ее места в панораме критической мысли Чинквеченто следует отметить, что она стала результатом его участия в дискуссии относительно одного, хотя и ключевого для итальянской литературы, произведения — «Комедии» Данте. Кроме того, Маццони не был «профессиональным» теоретиком литературы; помимо участия в диспуте о Данте он не создал никаких поэтологических текстов. Себя он воспринимал в первую очередь как философа и важнейшим своим трудом считал трактат, направленный на согласование между собой философских воззрений Аристотеля и Платона. Неудивительно, что и его литературно-критическая теория в высшей степени философична и базируется на контаминации аристотелевской теории с платоническим подходом, как он был представлен у античных и византийских комментаторов (*Hathaway: 1962*. Р. 119).

Считая поэзию одним из видов подражания, которое по отношению к ней выступает в качестве рода, Маццони подробно рассматривает вопрос о его сущности. По его мнению, оно в первую очередь является созданием идолов (образов), т. е. объектов, не имеющих никакой другой цели (целевой причины), кроме как представлять нечто, походить на что-либо («un'oggetto, che non ha altro fine nel suo artificio, che di rappresentare, e di rassomigliare») («В защиту Комедии Данте», 1587. I, Introduzione, sec. 10). Идолы, будучи подобными (similitudines), могут возникать сами по себе (как видения, привидения или отражения в зеркале) или в результате деятельности человеческой фантазии и интеллекта. Подражательные искусства имеют дело с последней разновидностью. Идолы могут быть образами как несуществующих, так и существующих объектов (и здесь Маццони расходится со многими авторитетами, отличавшими идолов — образы несуществующего от подобий — образов существующего). Подражание «существующему или, по крайней мере, существовавшему» (che rappresenta le cose che veramente si trovano, o almeno si sono trovate) называется уподобительным (imitatione icastica) и относится, например, к ситуации, когда художник рисует портрет своего знакомого. Другая разновидность — фантастическое подражание — возникает, когда тот же художник рисует нечто «из головы» («secondo il capriccio della sua phantasia») (Intr., Sec. 16). В другом месте он формулирует это различие следующим образом: «Подражание может осуществляться двумя способами: первый из них — когда подражают вещам, существующим вне нашего ума (fuori del nostro Intelletto)... Второй способ — когда Подражатель представляет только те виды, которые он создал в фантазии (L'imitatore non rappresenta se non quelle specie, ch'egli hà concette nella sua phantasia). И этим способом он подражает не предмету, взятому извне (porto di fuori), но только своей прихоти и своей фантазии».

Таким образом существует две разновидности подражания: уподобительное (Similitudinaria), представляющее вещи, существующие вне нашей души (che si trouano fuori

dell'anima nostra), и фантастическое, репрезентирующее представления нашей фантазии, которые не имеют определенного и твердо установленного отношения к внешним вещам («che rappresenta i concetti della nostra phantasia, che non hanno certa, e ferma corrispondenza colle cose di fuori») (Lib. 3, cap. 1. P. 394). Следует учитывать, что фантастическое подражание и фантастические идолы не подразумевают исключительно ложное, не-истинное. Отношения с Истиной (il Vero) у поэтического подражания понимаются Маццони в аристотелевском духе. Фантастический поэт (il Poeta phantastico) рассказывает неправду (le cose false), украшая ее (adornandole) правдоподобием (di verisimilitudine), так чтобы в нее поверили. Таким образом, «он рассказывает не правду, а правдоподобное, т. е. Образ и Подобие правды (egli non racconta il vero: ma il verisimile, cioè l'Idolo, e'l Simulacro del vero)» (Lib. 3, cap. 69. P. 684). Маццони считает необходимым скорректировать свое первоначальное заявление, что фантастические образы не соотносятся с правдой: «Все Образы соотносятся с какой-либо идеальной истиной (tutti gli Idoli habbiano relatione a qualche vero esemplare), и фантастический поэт создает образы и подобия истины (forma Idoli, e Simulacri del vero)». Однако он делает это иначе, чем поэт уподобительный. «Истину можно рассматривать конкретно или абстрактно (il vero si può considerare o in concreto, o in astratto)». В первом случае мы рассматриваем «истину фактов о том или ином человеке (la verità dei fatti di questo, e di quell' altr'huomo)». Это та разновидность правды, образ которой создает уподобительный поэт. Во втором случае правда берется абстрактно (presò in astratto), т. е. когда «рассматривается не конкретный факт о том или ином человеке, но природа порока и добродетели сама по себе (la natura del vizio, e della virtù per se stessa)». И это та разновидность правды, образ которой создает фантастический поэт (Ibid.).

Классическую концепцию трех способов подражания Маццони в целом признает, хотя, скорее, видит в ней основу для своей второй фундаментальной оппозиции: подражание повествовательное (raccontativa) и драматическое (rappresentativa). Надо отметить, что Маццони хорошо чувствует оттенки смыслов, которые античные авторы вкладывали в свои трактовки вопроса о наррации и репрезентации и благодаря этому хорошо осознает, что отнесение повествования к роду подражания не является очевидным решением. Выбирая, к какому роду (genus) отнести поэзию — к наррации (вслед за Проклом) или к подражанию, Маццони останавливается на втором варианте (Intr., Sec. 16). Но при этом он рассматривает аристотелевские способы подражания как различные степени проявления подражательного принципа: драматическое — высшая ступень в этой иерархии; нарративное, где поэт говорит от себя, — низшая; смешанное находится между ними. Однако его собственная классификация способов подражания отличается от общепринятой (хотя Маццони и приписывает ее Аристотелю): четыре вида подражания конструируются им на основе двух вышеуказанных оппозиций: нарративное / драматическое и фантастическое / уподобительное. Подражание, в его понимании, — категория, составленная по аналогии (genere analogo), различные виды подражания относятся к этому общему роду по разным параметрам, создают Идолов (что и есть подражание, в понимание Маццони) поэтично.

Драматическое фантастическое подражание «создает сразу два типа идиолов». Первый — «образ изображаемого человека (quello della persona rappresentata)», т. е. собственно образ как действующий и говорящий персонаж. Второй — это правдоподобное ложное, репрезентированное

персонажем. Это тоже Идол, поскольку персонаж репрезентирует не правду, а правдоподобное как Образ или подобие правды («L'altro è il verisimile falso, ch'egli rappresenta; perciò che s'egli non rappresenta il vero: ma il verisimile, rappresenta consequentemente l'Idolo, e'l simulacro del vero») (Intr. sec. 18-19). На самом деле в переводе на современный язык речь здесь идет не о двух идолах, а о двойственности драматического фантастического персонажа, о том, что он является образом сразу в двух отношениях. С одной стороны, персонажа показывают, а не рассказывают о нем, т. е. автор (или актер) притворяется кем-то другим, подражает кому-то другому. С другой стороны, автор или актер притворяется не реальным человеком (тогда он был бы идолом только в первом отношении), а своего рода вторичным «отражением» правды реальности, т. е. образ здесь понимается в платоновском референциальном плане.

Драматическое уподобительное подражание создает непосредственный образ реального человека (l'idolo della persona) и поэтому является подражанием только в первом отношении. Нарративное фантастическое подражание представляет собой образ и подобие правды, но не показывает образ вымышленного человека, а рассказывает о нем, так что в его рамках существует только второй тип идиолов. С нарративным уподобительным подражанием, казалось бы, должны возникнуть серьезные проблемы: оно не представляет собой образ и подобие правды, поскольку его предметом является правда как она есть, и в то же время оно не предполагает показа, когда актер (или автор) притворяется кем-то иным, а лишь рассказ. Маццони решает эту проблему, связав нарративное подражание с представлением о детализации (Intr., sec. 19). Если признать, что, рассказывая о чем-то, мы создаем словесный образ этого предмета, то возникает вопрос, почему не является подражанием любое дискурсивное искусство, имеющее дело с конкретными фактами. Специфика поэтического метода, по Маццони, состоит в детализации образа и создании перед глазами «живой картины». Маццони употребляет здесь термин *enargeia* (лат. *evidentia*) — риторическое понятие, используемое классическими авторами в контексте способов убеждения адресата речи. Достичь этой визуальной выразительности поэты могут риторическими средствами, используя, в частности, фигуры *merismos* (*distributio*), характеристика целого через его части), *characterismos* (описание нрава), *diatropis* (живое краткое определение). Из этих трех приемов рождается *enargeia*, которая является поэтическим подражанием, поскольку таким образом «получается хорошее сходство (*si rassomiglia bene*)» и «перед умственными очами отчетливо является нечто, что находится далеко от нас, — во времени ли, в пространстве ли, — и у нас получается увидеть это нечто так, как будто его поставили прямо перед нашими глазами. Именно так возникает детализация, которую мы назвали собственным инструментом повествовательной Поэзии, потому что она создает Идолов — в том отношении, что Идолы являются образами вещей» (Lib. 3, cap. 69. P. 686).

Однако в непозитических текстах подобные элементы также могут встречаться, и это ставит вопрос о специфике поэтического подражания. Для Маццони поэзия отличается от истории и других дисциплин тем, что подражание в ней осуществляется ради самого подражания, в то время как философ, историк, натуралист создает образы и, следовательно, подражает ради установления истины (Lib. 3, cap. 2. P. 397).

В результате Маццони создает новую иерархию поэтического подражания. «Настоящий и совершенный поэт — это тот, кто прибегает к фантастическому подражанию, и кто, следовательно, использует неправду и ложь как

предмет (il vero, e perfetto Poeta è quello, che prende l'imitatione Phantastica, e che per conseguente hà il falso, e la bugia per soggetto)» (Lib. 3, cap. 2. P. 395). Поэт, прибегающий только к уподобительному подражанию, имеет право на существование, но находится ниже поэта фантастического.

Хотя в идеальном случае предметом поэзии должно быть нечто несуществующее в действительности, искусный поэт иногда может «подражать реально существующим вещам посредством фантастического подражания (habbia imitate cose vere d'imitatione Phantastica)» (Lib. 3, cap. 2. P. 396), тем самым соединяя в своем творчестве оба вида подражания — уподобительное и фантастическое. Вместе с тем, если второе необходимо само по себе, то использование первого — акцидентально. Это происходит в тех случаях, когда поэту случается рассказать «историю, которую он вообразил, не зная, что она на самом деле является историей (favola imaginata dal Poeta fusse historia athenuta, non sapendo però egli, ch'ella fusse historia)». «Будучи результатом поэтического нахождения, она относится к фантастическому подражанию, но, соответствуя истории, акцидентально относится к уподобительному (per esser l'inuentione del Poeta, sarebbe da riporre per se sotto l'imitatione Phantastica, e in quanto, ch'ella si confa coll'istoria, sarebbe da collocare per accidente sotto l'imitatione Icastica)». Из дальнейшего пояснения следует, что речь здесь идет об аллегории в прямом смысле слова (т.е. об аллегории in factis: → раздел «XIII — XV века» в очерке Итальянская поэтика). Машони приводит в пример эпизод из «Илиады» (XIX, 95-133), в котором описывается низвержение Зевсом дочери Аты (Обиды) с Олимпа и который, по мнению многих авторитетных авторов, на самом деле описывает падение с Небес Люцифера. В той мере, в какой история Аты является порождением фантазии Гомера, она относится к фантастической поэзии, а в той, в какой она отражает истину Св. Писания, она становится уподобительным подражанием (P. 396). Поэтому утверждение значимых истин может присутствовать в поэтическом произведении лишь тогда, когда это не является первичной целью поэта. В этом контексте аллегория является своего рода гибридной разновидностью поэтического дискурса.

Другие авторы использовали только отдельные аспекты платоновских представлений о создании образов. АНЬОЛО СЕНЬИ в «*Рассуждении о вещах, касающихся поэтики*» (1576, опубл. 1581) ставит акцент на идее вторичности поэтического подражания. 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 (Лекция I).

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 (la quale

parla la verità de le cose appunto come sono state fatte ò si fanno ò come elle sono), он свойственен истории или различным наукам. Другой создается на долю поэтического подражания и поэзии, т.е. созданию идолов посредством ложной речи и фабулы (l far idoli con l'orazione falsa et con la favola). Можно сказать, что поэтическое подражание — это создание идолов посредством ложной речи и фабулы (la immitazione poetica essere il far idoli con la orazione falsa et con la favola), и, следовательно, поэзия и есть ложная речь (orazione falsa), которая создает идолов, т.е. создает ложные и выдуманные вещи, похожие на настоящие (cose false e finte da lei somiglianti à le vere). И этот тип речи греками называется mithologica, нами и римлянами — favola» («*Рассуждение о вещах, касающихся поэтики*». P. 28).

Еще более отчетливое разделение «ложного» и «истинного» подражания имеется в трактате ТОММАЗО КОРРЕА «О древности и достоинстве поэзии и о различии поэтов» («De antiquitate, dignitateque poesis et poetarum differentia») (1586). «Подражание бывает истинное и точное (vera & recta), которое воспроизводит (effingit) любую вещь точно таковой, как она есть, и другое, притворное и вымышленное (simulata, & ficta), которое каждую вещь выражает не так, как та есть, но так, как она представляется или может представляться многим (qualis videtur, aut multitudini videri potest). 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 (ad imitationem veritatis accommodatur). Вторая форма, следующая только тому, что кажется и представляется существующим (quod videtur, & apparet), создает не истинное подобие, а помешает перед глазами своего рода симуляцию подобия (non similitudinem veram, sed quendam simulatam speciem similitudinis ante oculos ponit), и тем самым приспособлена для удовольствия. Первая ничего не изменяет подражанием, вторая (...) совершенно изменяет чувства людей и природу вещей (commutat animos hominum, & naturam rerum), поскольку передает их подражанием не такими, как они действительно есть, но такими, какими они могут казаться, поскольку это всего лишь общий набросок (adumbratio), а не точное знание о вещах (subtilis rerum cognitio)» (Цит. по: Weinberg: 1961. P. 321).

Хотя для большинства теоретиков поэзии XVI в. подражание было родовой категорией (genus) по отношению к поэзии или ее дифференциальной (сущностной) характеристикой, положительный ответ на этот вопрос был 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. Для ФРАНЧЕСКО БУОНАМИЧИ поэзия также не является подражательным искусством в чистом виде, она предполагает «сочинение фабул в стихах, которые создают и украшают нечто и подражают ему» (P. 25). Поэзия, таким образом, сочетает в себе признаки подражательного искусства и украшающего.

Наиболее известным критиком теории, что подражание — это genus поэзии, был ФРАНЧЕСКО ПАТРИЦИ, известный философ-неоплатоник, опубликовавший в 1586 г. «Декаду спора» — один из томов своего незаконченного поэтологического трактата. Патрици находит у Аристотеля шесть значений слова «подражание» (2 — в «Риторике», 4 — в «Поэтике», при этом для истолкования нескольких из них привлекаются тексты Платона) и утверждает, что ни одно из них не позволяет определить поэзию в целом («О поэзии. Декада спора». Кн. 3).. Если поэзия — это

подражание, поскольку слова являются подражанием («Риторика». III:11:8), тогда все виды дискурса были бы поэзией. Если подражание означает «*enargeia*» 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 искусство, т. е. энкомии, гимны, поношения и номы, тогда оно не поэзия вовсе, поскольку это не разновидность поэзии. Таким образом, заключает Патрици, ни одно из шести значений слова «подражание» не может составить род для поэзии («*E niuna bastante ad essere genere alle poesie tutte*») (Изд. 1586. Р. 74).

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.

Так, в «*Лекциях о поэтике*» БЕНЕДЕТТО ВАРКИ (1553-1554, опубл. 1590) сначала речь идет о том, что поэзия подражает действиям, страстям, характерам людей. Несколькими страницами далее он утверждает безусловную необходимость 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 отличают поэзию от непэзии (Р. 579-580). При обсуждении «Неистового Орlando» в трактате «*Романы*» Джованни Баттиста Пинья (1554) использует термин «подражание» в трех различных смыслах. С одной стороны, поэма Ариосто представляет собой подражание Гомеру и Вергилию. С другой стороны, мы имеем в ней подражание, поскольку «люди в ней изображаются такими, какими они должны быть, с помощью повествования или диалога». При этом термин может использоваться в «строгo аристотелевском» смысле, когда Пинья говорит, что «фабула — это подражание действию», а может подразумевать более широкий охват предметов, но более жесткие требования к результату: «Подражать — это использовать правдоподобное согласно форме, которая наилучшим образом подобает выбранному предмету (Imitare è pigliare il verisimile secondo quella forma, che nella proposta materia più conuiene)» (Изд. 1554. Р. 15). Кроме того, по мнению Пинья, жанр диалога представляет разновидность подражания в том смысле, в каком его использует Платон, разграничивая этот вид дискурса с нарративом. При этом Пинья не пытается даже указать на наличие трех или четырех значений слова «подражание», и в каждом случае чита-

тель должен понимать его смысл из контекста.

В трактате КАРЛО СИГОНИО «*О диалоге*» (1562) мы также встречаемся с несколькими значениями термина: традиционным риторическим подражанием образом, платоновским подражанием как драматической манерой изложения и третьим — сравнительно близким к аристотелевскому. Сигонио считает подражание 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, в «*Диалоге 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 «*Речи против подражателей Теренция*» (1566) также приравнивает подражание к нахождению, понимаемому в «риторическом» смысле — как заимствование у других поэтов. И в этом случае мы опять наблюдаем механизм слияния двух противоположных значений слова «подражание».

Однако смешивание различных смыслов термина *imitatio* иногда приобретало содержательный характер, приводя к формированию концепции нового типа. Подражания природе и подражание античным авторам слились практически в единое целое в «*Поэтике*» Юлия Цезаря Скалигера. Ключевое место в его доктрине занимает 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 (Haec quae natura ita constant, in Naturae sinu inuestiganda, atque inde eruta sub oculis hominum subicienda erunt)» (Изд. 1561. Р. 83). 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)» (Изд. 1561. Р. 83).

Аналогичные взгляды, хотя и менее проработанные с философской точки зрения, встречаются и у других авторов. СПЕРОНЕ СПЕРОНИ в небольшом фрагменте «*Диалог о Вергилии*» (1596) 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 моделированием — 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 под-

ражает 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 (Р. 358-360).

Термин «подражание» в ренессансной поэтике был одним из самых многозначных и нагруженных дополнительными коннотациями. Он не только обладал несколькими значениями, но и находился в центре множества теоретических дискуссий. В то же время различные значения слова 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.

Е. В. Лозинская.

ПРАВДОПОДОБИЕ, в поэтике классицизма

Правдоподобие (франц. vraisemblance) — важнейшая категория поэтики классицизма. Первые суждения о правдоподобии возникли еще 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» («Топика». I, 1, 100б, 36-39.). 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 правдоподобном (1451а).

В ренессансных поэтиках, опирающихся на аристотелевскую теорию искусства, постепенно усиливается внимание к правдоподобию. Юлий ЦЕЗАРЬ СКАЛИГЕР, указывая, что «принадлежащее природе должно изображаться правдоподобно», отделяет правдоподобное как вероятное от невероятного «как творения какого-то бога», т. е. сверхъестественного («Поэтика», 1561. Кн. 3, гл. IV). ЛОДОВИКО КАСТЕЛЬВЕТРО подчеркивает связь правдоподобного с возможным: «История, излагающая то, что произошло на самом деле, не следует ни за правдоподобием, ни за необходимостью, но только за истиной, а поэзия, излагающая то, что могло произойти, следует, дабы установить возможное, за правдоподобием или за необходимостью, ибо не может следовать за истиной» («Поэтика Аристотеля, изложенная на народном языке и истолкованная», 1570. Раздел III, подраздел VII). ТОРКВАТО 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». Он видит в правдоподобном «не один из многих способов отделать и приукрасить поэму, но ее внутреннее свойство», указывая, что чудесное также должно подчиняться правдоподобию («Рассуждения о героической поэме», 1594. Кн. 2).

Понятие правдоподобия интенсивно обсуждается во французских поэтиках XVII в. ЖАН 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» (С. 268, 271).

Во «Мнении Французской Академии по поводу трагикомедии "Сид"» (1637) 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». 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» (С. 278-279).

В предисловии к роману МАДЛЕН ДЕ СКЮДЕРИ «Ибрагим, или Великий паша» («Ibrahim ou l'illustre Bassa») (1641) правдоподобие понимается как точное воспроизведение пространственно-временных параметров изображаемой эпохи: такое «правдоподобие гарантирует привлечение читателя игрой соблазна и подобию». Если в произведении нет «смешения лжи и правды», то оно «не оставляет впечатления и не доставляет удовольствия». ФРАНСУА Д'ОБИНЯК в трактате «Практика театра» (1657), определяя правдоподобие, также обращается к проблеме воздействия драматического представления на зрителя: автор трагедии «заботится... исключительно о том, чтобы способности правдоподобия 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» (С. 326). Во II главе трактата, «О правдоподобию», автор провозглашает правдоподобие «основанием любой театральной пьесы», «сущностью драматической поэмы» (С. 337). 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» (С. 338). 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» (Там же).

РЕНЕ РАПЕН в «Размышлениях о "Поэтике" Аристотеля» (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 прав-

доподобие — 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» (изд. 1709. P. 115-116). О том, что «правда может не всегда быть правдоподобной» (Песнь III, стих 48), пишет Никола Буало в *«Поэтическом искусстве»* (1674).

Эстетика XVIII в. внесла определенные нюансы в понимание правдоподобия. Жан-Батист 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» (С. 145). По его мнению, «невозможное ни при каких обстоятельствах не имеет права называться правдоподобным», 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». Критик приходит к выводу, что «невозможно дать исчерпывающее наставление в трудном искусстве сочетания чудесного с правдоподобным и это искусство достигается лишь теми, «кто родился Поэтом, и притом великим» (С. 146).

Кроме того, Дюбо выделяет два вида правдоподобия в живописи и поэзии: «правдоподобие поэтическое и правдоподобие механическое». 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» (С. 154).

Шарль 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» (Livre I, ch. 3. P. 92).

Во *«Французской поэтике»* Жана-Франсуа Мармонтеля (1763) соотношению правдоподобия и чудесного посвящена 10 глава. «Цель, которую ставит перед собой художественный вымысел, — убедить, а убедить можно только похожестью на то, чему мы подражаем. Следовательно, правдоподобие состоит в способе притворства (manière de feindre), подходящем к нашей манере восприятия» (P. 374). Он полагает, что в том 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, «поэт должен употребить

все свое мастерство, чтобы придать вымыслу правдивые краски» (P. 374-375).

Поэт достигает «очаровывающего» нас правдоподобия при изображении чудесного, когда проявляет «искусство следовать за связью наших идей и соблюдать их соотношение» (P. 375). В статье «Иллюзия» («Illusion»); первоначально написана для «Энциклопедии» Дидро и Д'Аламбера и в расширенном виде вошла в *«Составные части литературы»*, 1787) Мармонтель утверждает: «В подражательных искусствах правда — ничто, а правдоподобие — все (dans les arts d'imitation la vérité n'est rien, la vraisemblance est tout); мы не только не требуем от них реальности, но и не желаем точного сходства». 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» (Цит. по: La mimésis. P., 2002. P. 129, 132).

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» (Вольтер. Эстетика. М., 1974. С.145), а в «Рассуждении переводчика об “Ираклии” Кальдерона» (1764), сравнивая две пьесы на исторический сюжет — Кальдерона и Шекспира, оценивает «Ираклию» как «роман менее правдоподобный, чем сказки из “Тысячи и одной ночи”», а «Юлия Цезаря» Шекспира — как «живую картину римской истории», «неизменно правдивую, а иногда и возвышенную». 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» (Там же. С. 170).

Дени 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”» (Diderot. L'imperfection du vrai // La mimésis. P., 2002. P.188-189).

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 сужде-

ния исходя из нашего повседневного опыта. (...) Будучи не без основания не уверенными в бесконечных возможностях вещей, мы принимаем за возможное то, что наблюдаем часто» (Р. 403).

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: правдоподобного, или имплицитно мотивированного; мотивированного; произвольного (*Женетт: 1998б*).

Н. Т. Пахсарьян.

ПРЕЦИОЗНОСТЬ

Прециозность, прециозная литература (франц. *littérature précieuse*) — течение во французской барочной литературе середины XVII в., культивируемое в кругу «прециозниц». Субстантивированное прилагательное «*précieuse*», восходящее к лат. *pretiosus* от *pretium* — «ценность», уже с XV в. употреблялось не только в прямом, но и в переносном смысле — положительном (прекрасная и добродетельная женщина) и отрицательном (манерная, ханжески благопристойная дама). Понятие прециозной литературы, соответственно, предполагало создание особо изощренных, утонченных, нежных и в то же время манерных сочинений — преимущественно прозаических, романых.

Время бытования прециозной литературы — 1640-1670-е гг. Основными источниками прециозной литературы современники считали отель маркизы де Рамбуйе, кружок мадемуазель де Скюдери, окружение мадемуазель де Монпасье и салон мадам де Лафайет. Посетителей отеля де Рамбуйе именовали «прециозницами» в положительном смысле. Так, Вуатюр обращался в письме к Жюли д'Анжене, дочери маркизы де Рамбуйе, называя ее «самой драгоценной (*précieuse*) на свете» (цит. по: *Avigdor: 1982*. Р. 87). В 1638-39 гг. Ж. Шаплен писал Ге де Бальзаку по поводу маркизы де Рамбуйе и ее дочери Жюли, что Таллеман де Рео славит обеих как «настоящих прециозниц». Мадам де Мотвиль в 1649 г. отзываясь о мадам де Лонгвиль как о «совершенно прециозной и блистательно привлекательной даме».

Первые критические высказывания о прециозницах относятся к периоду после Фронды — к середине 1650-х гг. Они большей частью связаны с салоном мадемуазель де Скюдери — «государыней прециозниц», как именовала ее «Газет Галант» (12, 16 июня 1657). Главным принципом поведения Маделен де Скюдери и ее окружения было «*se tuer du commun des femmes*» («удержаться от того, что обыкновенно присуще женщинам»), и это влекло за собой поступки, которые выглядели экстравагантно в глазах общества (например, настороженное отношение к браку, уклонение от него).

Наиболее известные, большей частью сатирические портреты прециозниц даны в «Прециознице» аббата де Пюра, «Смешных прециозницах» (1659) Мольера, «Словаре прециозниц» («*Dictionnaire des précieuses*») (1661) Антуана де Сомеза. Впрочем, в том же «Словаре» Сомеза указано, что прециозницы «выступают против засилия древних языков, варварского стиля, педантизма и архаизмов» (Т. 1. Р. 102), а в изданной анонимно в Лионе в 1662 г. «Апологии ученых дам» прециозниц восхваляют за тонкость психоло-

гического анализа. Постепенно укрепилась дифференциация прециозности на «правильную, подлинную» и «мнимую, ложную». Много раз выступал на стороне подлинных прециозниц писатель-либертен Ш. Сорель.

Создатели портретов прециозниц постоянно отмечали, что главным занятием их была литература: «они искали самых приятных развлечений, коими было чтение романов, писем или любовных записок, сонетов и мадригалов и других подобных сочинений, о которых они высказывали свои суждения и обыкновенно вели беседы» (Ш. Сорель). Но если на первом этапе развития прециозности (в салоне маркизы де Рамбуйе) преобладали суждения о литературе, а литераторами выступали мужчины, посещающие салоны прециозниц (напр. В. де Вуатюр, поэзию которого в предисловии к сборнику 1650 г. Этьен Мартен де Пеншен хвалит за ее «редкие и драгоценные — *précieuse* — качества», Ф. Кино), то во второй половине века прециозницы сами обратились к сочинению литературных произведений.

Занятие изящной словесностью рассматривалось как форма социального равенства с мужчинами и способ обретения «славы» («Знаменитые женщины» М. де Скюдери, которые подписаны ее братом Жоржем). Негативное отношение окружающих к дамам-литераторам заставляло их либо отдавать авторство мужчинам (случай М. де Скюдери), либо оставлять произведение анонимным, не признаваться в его сочинении (случай М. де Лафайет). На самом деле женщины уже не только совершенствовались искусством светской беседы, но и развивали жанр «беседы» в литературе (М. де Скюдери), создали особую концепцию любви как «нежной дружбы» («Карта Нежности» М. де Скюдери, «Вопросы о любви» М. Линаж) и продемонстрировали ее действие как на практике, в собственном поведении, так и в сюжетах своих романов («Клеяния» М. де Скюдери, 1654-1660; «Принцесса Клевская» М. де Лафайет, 1678).

Большинство жанров (и поджанров) прециозной литературы рождалось из практики салонных литературных игр: это портреты, письма, диалоги («Диалог ученой принцессы и семейной дамы» мадемуазель де Клеман, 1664), новеллы и «маленькие романы». Важной областью прециозной литературы была работа над языком: неоспоримо богатство неологизмов, созданных прециозницами и вошедших впоследствии в общелитературный французский язык. Изощренное остроумие, перифразы, метафоры, эвфемизмы составляли основу прециозного стиля. Стремление к возвышенности и одновременно деликатности предмета и стиля заставило создателей прециозной литературы ориентироваться на Петrarку, О. д'Юрфе, Корнелия. Прециозная литература тяготела к контаминации классицистических и барочных принципов поэтики: так, в предисловии М. де Скюдери к роману «Ибрагим, или Великий паша» (1641) утверждалась не только необходимость правдоподобия, но и правила единства действия (одна интрига в одной фабульной линии), единства времени (романное действие длится не более 12 месяцев).

Влияние прециозной литературы ощутимо в творчестве Лафонтена, особенно в его повести «Амур и Психея»; некоторое сходство манеры письма, литературно-критических принципов существует между прециозной литературой и «новой прециозностью» П. К. де Мариво, следы прециозного стиля находят у романиста и драматурга XX в. Ж. Жироду и др. Однако как целостный и оригинальный феномен прециозная литература не перешагнула рамки XVII столетия, и само определение «прециозный» утратило терминологическую определенность, стало синонимом «вычурности, манерности», рассматривалось как синоним столь же широко понимаемых гонгоризма или маринизма.

Истории прециозной литературы посвящены исследования: *Baader:1986; Maitre:1999; Timmermans:2005.*

Н. Т. Пахсарьян.

ПРОПОРЦИЯ

Понятие пропорции (лат. *proportio*, англ. *proportion*) как соразмерности частей предмета, а также частей и целого, пришло в поэтику из области общеэстетических представлений античности. В эту эпоху пропорциональность, соразмерность была осмыслена как одно из условий красоты. Разработка пропорции как эстетического принципа приписывается пифагорейцам. В трактате «Канон» древнегреческий скульптор-пифагореец Поликлет предложил теорию применения числовых отношений к искусству. ПЛОТИН определял прекрасное как определенный вид соразмерности: «красоту, воспринимаемую зрением, порождает соразмерность частей друг с другом и целым» («Энеиды». I:6). АРИСТОТЕЛЬ в «Поэтике» писал, что «во всех частях [речи] должна быть мера» (1457в). Идеальную пропорцию для античного эстетического сознания представляло гармонически размеренное человеческое тело, которое выступало как универсальный эстетический канон. Применительно к архитектуре эту мысль выразил Витрувий: «Пропорция есть соответствие между членами всего произведения и его целым по отношению к части, принятой за исходную, на чем и основана вся соразмерность. Ибо дело в том, что никакой храм без соразмерности и пропорции не может иметь правильной композиции, если в нем не будет такого же точного членения, как у хорошо сложенного человека» («Об архитектуре». III:1).

В Средневековье наиболее последовательно категорию меры разрабатывал АВГУСТИН в своем фундаментальном сочинении «О музыке». В эпоху Возрождения осмысление пропорции связано с развитием архитектуры, живописи и естествознания. Разработка учения о пропорции принадлежит итальянскому теоретику искусства ЛЕОНУ БАТТИСТА АЛЬБЕРТИ: «Красота есть строгая соразмерная гармония всех частей, объединяемых тем, чему они принадлежат, — такая, что ни прибавить, ни убавить, ни изменить ничего нельзя не сделав хуже» («О зодчестве». VI:12); ЛЕОНАРДО ДА ВИНЧИ («Трактат о живописи». III:272-276); ЛУКЕ ПАЧОЛИ, введшем понятие золотого сечения и развившем в трактате «О божественной пропорции» мысль Витрувия о перенесении пропорций человеческого тела на архитектуру: «Древние, ознакомившись с пропорциями человеческого тела, сооружали все свои здания согласно его пропорциям». Альбрехт Дюрер связывал пропорцию с представлениями о «хорошей середине».

Наиболее яркий пример переноса понятия пропорции в поэтику дает трактат ДЖОРДЖА ПАТНЕМА «Искусство английской поэзии» (1589), где концепция поэтической пропорции оказывается в центре всего исследования. Патнем утверждает, что «все вещи держатся пропорцией» (Book 2, ch. 1), без которой ничто не имело бы шанса считаться хорошим или красивым. Из трех видов называемых им пропорций — арифметической, геометрической и музыкальной — он акцентирует музыкальную как наиболее близкую поэтической. Поэзия, как «искусство говорить и писать гармонично», раскрывает упорядоченное многообразие, оптимальное расположение отдельных элементов в составе целого, отвечающее эстетическим поэтологическим принципам. Пропорция, таким образом, выступает неотъемлемой качественной характеристикой прекрасного как единства многообразного.

Поэтическую пропорцию, по Патнему, определяют

пять признаков: строфа (*strofa*), мера (*measure*), согласованность (*concord*), расположение (*proportion by situation*), фигура (*figure*) (Book 2, ch. 1). Наблюдения Патнема в области строфической П. — одно из первых исследований в области поэтики стиха, стиховедения, учения о поэтической речи, расчлененной на относительно короткие отрезки (от 2 до 10 стихов), которые воспринимаются как сопоставимые и соизмеримые. Патнем дал определение строфы как группы стихов, объединенных каким-либо периодически повторяющимся признаком (Book 2, ch. 2). Первый тип строфической пропорции — катрен (*quadrien*), четырёхстишие, как правило выражающее законченную предложение; используется для надписей, эпитафий, эпиграмм, изречений. Пятистишия встречаются довольно редко. Шестистишия (*sizeme*) Патнем считает «очень приятными на слух», но также не получившими широкого распространения. Он отмечает, что они возникли у трубадуров (Арнаут Даниель), использовались Данте, Петраркой и другими поэтами Возрождения.

Семистишиями написаны некоторые исторические поэмы. Патнем приводит в качестве примера «Троила и Крессиду» Чосера. Восьмистишия Патнем считает пропорционально более согласованными. С XIV в. — это традиционная строфа итальянской и португальской эпической поэмы (Л. Ариосто, Т. Тассо, Л. Камознс). Часто восьмистишие, в сущности, является двумя катренами, равно как десятистишия составляют два пятистишия. Одиннадцати- и двенадцатистишия встречаются редко и, как считает Патнем, используются не слишком успешно.

Второй признак, определяющий идею поэтической пропорции у Патнема — мера (*measure*), которую он считает близкой метру (*meeter*) (Book 2, ch. 3). Метр — самая общая схема звукового ритма стиха, ожидаемого появления определенных звуковых элементов на определенных позициях, выдержанная на протяжении всего стихотворного произведения или его отрывка. Именно это периодическое повторение элементов текста через определенные промежутки придает стройности произведению, поэтической соразмерности, являющуюся основой словесной поэтической пропорции.

Английское стихосложение — изначально аллитерационно-тоническое, основанное на соизмеримости строк по числу ударений. Постепенно, начиная с XII в. и до XIV в., совершается переход английской поэзии от аллитерационной тоники — через влияние латинской и французской силлабики — к силлаботонике, основанной на упорядоченном чередовании ударных и безударных слогов в стихе; появляется ощущение метра. Теоретическое осмысление силлаботонической реформы значительно отставало от поэтической практики. Трактат Патнема явился своего рода учебником стихосложения. Единицей соизмеримости строк, обладающих метром, является как правило стопа, т. е. повторяющееся сочетание метрически сильного места и метрически слабого места; Патнем же видит пропорцию английского стиха в определенном числе (количестве) слогов (а не в стопах) и в соблюдении расположения ударений в случае несоблюдения количества слогов.

Наиболее четко представлена в трактате Патнема пропорция по расположению (*proportion by situation*). Стихи в поэтическом произведении должны располагаться так, чтобы они вызвали у слушателя чувство наслаждения (*best serve the eare for delight*) (Book 2, ch. 7). При умелом расположении слов поэтический текст приобретает благозвучие сродни музыкальному, его мелодическая пропорциональность как бы удваивается. Правильно соотносенные по длине строки, даже безотносительно к ритму, «изменяют природу поэзии», «делают её лёгкой или серьёзной, весёлой, или траурной» (Book 2, ch. 7).

Пропорция как поэтологический принцип осмысливается Патнемом в соотношении с адресатом, к которому направлено поэтическое произведение: «Поэт должен знать, к кому обращен его стих, и постараться не доверять его грубому варварскому уху, а грамотному и утонченному» (Book 2, ch. 7). Он считает образцовым в этом качестве «Канцоны» Петрарки.

Патнем полагает, что гармоническое расположение стихов может быть достигнуто их геометрически пропорциональным расположением (proportion in figure) — и тогда они будут восприниматься не только как мелодичные, приятные для слуха, но и как визуально завершенные, приятные для глаз (Book 2, ch. 8). Такой тип пропорции практически не использовался в греко-латинской традиции, но широко распространен на Востоке. Не имея склонности к длительным, утомительным описаниям, восточные поэты (прежде всего китайские) редуцируют высказывание до смысловой и метрической основы, оформляя его в виде различных геометрических фигур. Наиболее распространенные среди них — ромб (lozange), треугольник (triangle), пилястра (pillaster) и др. Часто поэтические послания гравировались на золоте, серебре, а буквы вырезались из драгоценных камней: аметистов, сапфинов, рубинов, топазов, изумрудов. Обычно эти послания прикреплялись к деталям одежды: воротникам, поясам и манжетам и даже подвязкам и предназначались возлюбленным для услаждения воспоминаний. Патнем приводит многие примеры стихотворений, написанных с соблюдением геометрической пропорции.

Важным для выяснения сущности поэтологической пропорции у Патнема являются рассуждения в третьей главе его труда о гармоническом расположении риторических фигур в поэтическом произведении. Выбор «гладких слов», их искусное расположение создает мелодичность и гармонию речи, подобную музыкальной, «завоевывает душу» и сердце человека.

В английской эстетике Нового времени общая концепция меры, видовой характеристикой которой является пропорция, разрабатывалась в дальнейшем в трудах Энтони Эшли Купера Шефтсбери.

Е. А. Цурганова.

РОД ЛИТЕРАТУРНЫЙ.

Отход от античной системы

в конце XVII — XVIII вв., формирование триады «эпос — драма — лирика»

1. Первичные разделения словесности у Платона и Аристотеля. Вариации на их тему в XVI-XVII вв. Дж. Триссино, Ю. Ц. Скалигер, А. К. Рот, Г. Фосс. Первые попытки найти новую систему: Т. Гоббс.

В середине XVII в. поэтики продолжают воспроизводить восходящую к Диомеду схему из трех родов: повествовательного, драматического и смешанного (→ подробнее в эссе Лирика); у разных авторов они получают различные названия. Эту схему можно трактовать как попытку формализовать то первичное разделение словесности, которое было намечено Платоном. Напомним, что Платон («Государство», III, 392d-394d) различает произведения по принципу субъекта речи (поэт говорит сам — в дифирамбе; заставляет говорить других людей — в драме; соединяет то и другое — в эпосе).

Аристотель (в не вполне ясном месте из «Поэтики» — 1448a20) сохраняет это различие, но подчиняет его дру-

гому различию — противопоставлению повествования и действия. Это место (в переводе М. Л. Гаспарова) выглядит следующим образом: «Ибо можно подражать одному и тому же одними и теми же средствами, но так, что или <автор> то ведет повествование <со стороны>, то становится в нем кем-то иным, как Гомер, или <все время остается> самим собой и не меняется, или <выводит> всех подражаемых <в виде лиц> действующих и деятельных». Иначе говоря: автор: I. либо повествует (что передано глаголом *apaggellō*) — причем повествует 1) либо оставаясь собой, либо 2) становится иным (это противопоставление передано словами «сам — другой, *autos — heteros*»); II. либо <показывает> действие. Фактически мы имеем двухуровневую конструкцию: сначала противопоставляются повествование — действие; затем, уже внутри повествования, различается повествование «от себя» и повествование «от другого».

Затруднение такого толкования состоит в том, что у Аристотеля отсутствует глагол, противостоящий глаголу «повествовать»: фраза в оригинале неполна, поскольку в ней не названо действие, которое поэт совершает с «действующими подражаемыми [лицами]». Легче всего предположить, что поэт их «показывает»; однако приходится брать этот глагол в скобки, как гипотетичный. Тем не менее, многие переводчики вводят этот недостающий глагол, в результате чего в тексте возникает противопоставление повествования и «показа-представления» (to proceed by narrative, *sous forme de récit* — to represent, to present, *présenter* — английский переводы W. H. Fyfe, S. H. Butcher, I. Vywater, французский перевод Ch. E. Ruelle), которого, в сущности, нет в оригинале. Этой коррекции избегает М. Л. Гаспаров (нейтральный глагол «выводить», применяемый к поэту, позволяет сохранить акцент на «деятельности», активности самих персонажей), а также немецкий переводчик Манфред Фурманн, в версии которого поэт, буквально, «позволяет всем героям выступить действующими, активными (*alle Figuren als handelnde und in Tätigkeit befindliche auftreten zu lassen*)».

На наш взгляд, мысль Аристотеля передана здесь абсолютно точно: рассуждая о способах подражания («как» подражаем), он противопоставляет не рассказ и «показ» (как можно заключить из упомянутых английских и французских переводов), но рассказ [о персонажах] и действие персонажей как таковое. Это подтверждается и возникающим далее, в определении трагедии, противопоставлением действия и повествования: в трагедии подражание производится «в действии, а не в повествовании (*drōntōn, kai ou di apaggelias*)» (1449b25). Иначе говоря: в трагедии поэт не говорит — ни от себя, ни «как другой», — но как бы устраняется, давая героям действовать самим.

И платоновское, и аристотелевское разделение словесности оказывается, по сути, бинарным, определяемым противопоставлением пары признаков: авторская — «чужая» речь у Платона, рассказ о действии — само действие у Аристотеля (существовавшие в поэтике другие, тернарные системы первоначального разделения словесности, о которых → во вступительной статье и в эссе Лирика, не имели прямого отношения к интересующей нас диаде «драма — эпос» и утратили значение к середине XVIII в.). Европейская поэтика вплоть до XVIII в. остается в рамках этой бинарной системы, чаще всего выделяя третий род как «смешанный». В основу схем трех родов клали систему Платона-Диомеда, однако влияние Аристотеля проявлялось в том, что для всех трех родов, как правило, постулировался общий принцип — подражание — *imitatio* (в то время как Платон рассматривает как подражание лишь ту речь, в ко-

торой поэт «скрывает себя» — «Государство». 393с), а различие родов трактовалось как различие в способах подражания.

Итак, три рода, в их традиционной поэтологической трактовке вплоть до середины XVIII в., — это нарративный или повествовательный (поэт говорит сам), драматический (говорят другие) и смешанный (говорят и поэт, и другие). Можно было бы подумать, что нарративный род в некотором смысле предвосхищает лирику; однако на самом деле с ним чаще связывались не лирические произведения, но дидактические поэмы и другие «монологические» произведения крупной формы, в которых не было диалогов. С другой стороны, лирические жанры могли причисляться к драматическому роду, рассматриваясь как монологи от первого лица, не тождественного автору (подробнее → экскурс Лирика).

Так, если Джованни Триссино в своей «Поэтике» (1529), различая три рода — *Narrativum*, *Dramaticum*, *Mixtum*, — причисляет к первому собственно «лирику» в современном смысле слова (элегия, оды, канцоны, сонеты, баллады), ко второму — драму (комедии, трагедии) и эклоги (в силу их диалогичности), а к третьему — эпос (цит. по: *Scherpe: 1968. S. 12*), то Скалигер, разделяя поэзию на аналогичные три «модуса» (*modus*) — *narratio simplex*, *dialogi*, *mistum* — в качестве примера первого модуса приводит поэму Лукреция, а к третьему модусу причисляет эпос гомеровско-вергилиевского типа («Поэтика». Изд. 1561. Р. 6).

У Альбрехта Кристиана Рота первый род — повествовательные произведения (*Erzählung-Gedichte*), в которых поэт просто что-то рассказывает сам и не вводит других говорящих лиц» (к этому роду Рот относит «жизнеописания выдающихся людей», а также произведения подобные «Утопии» Т. Мора); второй род — *dramatika*, «то есть действительные произведения (*Handlung-Gedichte*), ... в которых поэт вводит определенных лиц, совершающих некие действия, сам же поэт о себе ничего не рассказывает» (сюда Рот относит собственно драматургию — комедии, трагедии, но также и «пастушеские стихотворения»). К смешанному роду (*vermischter Arth*) Рот относит эпос (Гомера, Вергилия) («Полная немецкая поэзия в трех частях», 1688. *Texte zur Geschichte... S. 129*).

Схема трех родов, платоновско-диомедовская по своему происхождению, нередко комбинировалась с аристотелевской схемой средств, предметов и способов подражания («чем, чему, как»). Так, Герхард Иоганн Фосс излагает систему «разделения» поэтических произведений так:

«Поэтические произведения различаются тройким образом:

1) посредством чего подражаем (*re qua imitatur*) — речь, гармония, ритм (*sermo, harmonia, rhythmus*).

2) чему/кому подражаем (*re quam imitatur*) — ибо подражаем либо высшим, либо подобным, либо низшим (*vel praestantiores imitatur, vel similes, vel deteriores*).

3) как подражаем — повествовательный [род], драматический, смешанный (*narrativum, dramaticum, mixtum*)» («Три книги поэтических установлений», 1647. *Lib. II, cap. 1: De divisione poematum*).

Поэтика XVIII в. преодолевает эту бинарную систему (при которой два рода противопоставлялись друг другу по определенному признаку, а «третий род», как бы он ни определялся, неминуемо был обречен оставаться «смешанным» — некой комбинацией двух первых родов) и решает задачу нахождения собственного признака, собственной «характерности» для каждого рода. Каждый род теперь получает собственный 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.

Впрочем, попытки перевести систему родов из состояния «скрытой бинарности» в полноценную триаду предпринимались и ранее — в частности, Томасом Гоббсом, который пытался связать каждый род с одной из трех сфер человеческой жизни: «Подобно тому как философы разделили мир — предмет их исследований — на три области: небесную, воздушную и земную (*celestial, aerial, and terrestrial*), так и поэты ... обосновались в трех областях человечества — при дворе, в городе и в деревне (*court, city, and country*); эти области в известной мере соответствуют вышеупомянутым трем областям мира» («Ответ на предисловие Давенанта к “Гондиберту”», 1650. Р. 55).

Соединяя эту триаду с дихотомией двух способов изображения (*manner of representation*) — повествовательного и драматического — Гоббс получает шесть видов поэзии: героическую драматическую (трагедия), героическую повествовательную (эпос), «насмешливую» драматическую (*scottmaticque dramatic* — комедия), «насмешливую» повествовательную (сатира), пасторальную драматическую (пасторальная комедия) и пасторальную повествовательную (пасторальная буколика). Он рассматривает это построение как всеобъемлющее (на что редко претендовали ранние системы родов, которые, похоже, мыслились как охватывающие лишь основные поэтические формы) и его не смущает тот очевидный факт, что некоторые мелкие жанры (наподобие сонета — т. е. жанры лирические!) в эту систему никак не входят. Гоббс полагает, что многие мелкие стихотворения следует рассматривать не как полноценные произведения, но как наброски или части стихотворений (о системе Гоббса см.: *Dubrow: 1982. P. 64*). В сущности, построение Гоббса, свидетельствуя о несомненном стремлении найти всеохватывающую систему литературных родов, представляет собой всего лишь вариацию на тему средневекового «колеса Вергилия» с той лишь разницей, что последнее связывало с «областями человечества» (сословиями) не «роды» (у Гоббса — *sorts of Poetry*), но стили (→ экскурс Стиль).

Понятно, что поиск обоснования родов должен был идти в ином направлении: не к предметной сфере, не к «изображаемому», но к поэту, к разгадке того «действия», которое он совершает, творя в том или ином роде. Найти для этих «действий» точные названия, отличные от «подражания», и значило — определить сущность родов.

2. Выделение каждого рода по собственному критерию; заимствование критериев из других искусств. И. К. Готшед.

Важный шаг в этом направлении делает уже Иоганн Кристоф ГОТШЕД, предлагающий в своем «Опыте критической поэтики» (1730; Глава: IV О трех родах поэтического подражания) оригинальную, хотя не вполне ясно изложенную (и вызвавшую противоречивые толкования) систему трех родов.

Первый род — «простое описание (*eine blossе Beschreibung*) или очень живое повествование (*sehr lebhaftе Schildererey*) о естественных вещах, которые поэт ... ясно и четко рисует перед глазами своих читателей»; это «живопись поэта (*Malerey eines Poeten*)». (*Texte zur Geschichte... S. 175. IV, § 1*). Второй род — «когда поэт сам играет другое лицо (*selbst die Person eines andern spielet*), или наделяет того, кто должен играть это лицо, такими словами, жестами и поступками, которые со-

ответствовали бы определенной ситуации. Так, поэт сочиняет от лица другого человека любовное, грустное, веселое стихотворение, или же сам он либо влюблен, либо печален, либо весел. В любом случае, поэт в таких стихотворениях «подражает состоянию души, переживающей такое чувство (ahmet überall die Art eines in solchen Leidenschaften stehenden Gemüthes)», и «выражается посредством таких естественных оборотов речи, словно бы он действительно переживал данный аффект (und drückt sich mit so natürlichen Redensarten aus, als wenn man wirklich den Affect bey sich empfände)» (S. 177. IV, § 3).

Наконец, третий род — «фабула», «вымышленное повествование (Fabel)»: «повествование о возможных при определенных обстоятельствах, но не имевших место в реальности событиях, в котором скрыта полезная моральная истина» (Ibid. S. 181. § 9). Третий род — высший из всех трех (Готшед располагает их в порядке возрастания их значимости и «трудности»), он — «источник и душа всего поэтического искусства» (S. 180. § 7). Более, того, как поясняет Готшед в другом своем труде, вымышленное повествование вбирает в себя два предыдущих низших рода: «Третий род подражания представляет всё действие целиком, и оба первых рода должны служить ему как бы украшением... Ведь изображая все события целиком, я должен то создавать живые изображения, то представлять людей, заставляя их выражать определенные чувства... Подражание же всему действию целиком — это и есть вымышленное повествование» («К критической истории немецкого языка» — «Beiträge zur Critischen Historie der deutschen Sprache», 1734/35. Bd 5. 10 St., S. 339. Цит. по: Scherpe:1968. S. 36).

Готшедовская «фабула» включает в себя поистине необъятный круг жанров — по сути, все высшие явления художественной словесности крупной формы: она может быть «невероятной, вероятной и смешанной» (§ 10; отголосок средневекового разделения словесности на *argumentum*, *historia*, *fabula*; → раздел Схемы разделения словесности в очерке Средневековая латинская поэтика), «эпической и драматической», «высокой и низкой» (§ 12, 13); к ней относятся эпос, комедии и трагедии, современные романы и т. д.

Как видим, родовую систему Готшеда крайне трудно соотносить с системой жанров: на примере третьего рода это уже очевидно, однако и второй род парадоксально включает в себя как лирические (в современном смысле) стихотворения, так и драматургию: лирическое не отделяется от драматического (как у и многих более ранних теоретиков), поскольку и то и другое охватывается представлением о «поэте, играющем другое лицо». Первый род, «описательный», также может быть представлен в произведениях самых разных жанров.

По сути дела, Готшед видит в роде не корпус текстов, выделяемых по тому или иному признаку, но определенный художественный принцип, реализующий общую для всего искусства идею подражания: первый род — подражание через живописание (слово как живопись; ключевое слово у Готшеда — *malen*), второй род — подражание через перевоплощение, игру (слово как театр; ключевое слово у Готшеда — *spielen*), третий род — подражание через вымысел (слово в его собственном «царстве»; ключевое слово у Готшеда — *dichten*).

Теория Готшеда не имеет еще почти ничего общего с традиционной триадой: показательно, в частности, его нежелание вывести лирику из-под диктата принципа подражания (и отсюда — ее парадоксальное объединение с произведениями драматургии). Однако существенная новизна его системы состоит во введении отдельного автономного принципа для каждого рода (живописание,

перевоплощение, вымысел): система родов перестает выводиться из бинарной оппозиции, каждый род обретает свой собственный имманентный принцип (правда, общим, господствующим над всеми родами принципом остается у Готшеда подражание).

Важно отметить, что принципы первых двух родов Готшед заимствует из других искусств: первый род фактически оказывается проекцией в словесность принципа живописи, второй — проекцией принципа театра. В поисках «идеи», объединяющей род и вместе с тем отделяющей его от других родов, Готшед обращается к другим искусствам. По тому же пути пойдет несколько позднее, но с гораздо большим успехом, Шарль Баттё, нашедший внутреннее обоснование для триады «эпос-драма-лирика».

3. Триада эпос-драма-лирика.

Ш. Баттё, его предшественники и последователи.

В поэтике XVIII в. эта триада фигурировала уже до Баттё — например, у АЛЕКСАНДРА БАУМГАРТЕНА, в четкой формуле *lyricum, epicum, dramaticum cum subdivisis generibus* («*Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus*. Dissertation». Halle, 1735. § 106; Цит. по: Scherpe:1968. S. 59). Характерно, однако, что эта формула у Баумгартена не сопровождается никакими пояснениями или обоснованиями. По мнению К. Шерпе, Баумгартен опирался на итальянские или английские источники. Так, триада родов появляется у Антонио СЕБАСТЬЯНО МИНТУРНО («*О поэте*», 1559), с тем нюансом, что лирика названа здесь меликой и сущность ее определяется традиционно, через внешнюю связь с музыкой (о классификации родов у Минтурно, а также об упоминаниях триады в текстах Дж. Мильтона, Дж. М. Крешимбени и др. → экскурс Лирика). Развернутое описание триады (правда, еще далекое от ее теоретического осмысления) имеет место в работе ЭДУАРДА ФИЛЛИПСА «Предисловие к Театру поэзии» («*Preface to Theatrum Poetarum, or a compleat collection of the poets*») (1675): «Лирика состоит из песен или арий о любви или о других нежных и приятных предметах, в стихах, наиболее пригодных для музыкальной композиции... Драма включает сатиру и ее двух дочерей — трагедию и комедию; эпос наиболее объемлен и включает все повествования о вещах или людях (includes all that is narrative either of things or Persons)...» (Цит. по: Scherpe:1968. S. 60-61).

У ШАРЛЯ БАТТЁ трехчастная схема (с добавлением четвертого, дидактического, рода, который то появлялся, то исчезал в родовых систематиках не оказывая существенного влияния на их общий смысл) обоснована в переработанных, 2-м и 3-м 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» (Цит. по немецкому переводу К. Рамлера, на который и ориентировались немецкие теоретики этой эпохи: Bauteux Ch. *Einleitung in die schönen Wissenschaften / Übers. K. W. Ramler*. Leipzig, 1756-58. Bd 1. S. 240-241).

Четыре рода выделены каждый по собственно-

му критерию, каждый обладает своим автономным принципом: рассказ-повествование 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.

Все эти линии Баттё продолжает в «*Принципах литературы*» (1764; фактически новое, 4-е издание «Курса...»), где он предпринимает попытку определить роды по стилистическим критериям: «Эпическая поэзия 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...» (Изд. 1764. Т. 1. Р. 242, 245).

Итак, в поэтике Баттё утверждается трехчастная схема (с введением дидактического рода — четырехчастная; но этот род не утверждается и легко выпадает из схемы) и предпринимается попытка определить художественный принцип, имманентный каждому из родов (для этого определения привлекаются аналогии из других искусств); при этом общим для всех трех родов по-прежнему признается принцип подражания. Возвращая Баттё разделяли многие поэтологи середины XVIII в. Типичным становится деление, приведенное, в частности, Фридрихом Йозефом Вильгельмом Шрёдером: «разнообразие» поэзии коренится в разнообразии природы (*Verschiedenheit der Natur*); далее различаются «эпическая поэзия», которая по преимуществу «живописна (*malerisch*)»; «театральная поэзия (*theatralische Poesie*)», которая «скорее ощущение и жизнь, чем живопись (*mehr Empfindung und Leben, als Malerey*)»; «лирическая поэзия», которая представляет собой «скорее подражание чувствам, чем поступкам» («*О лирической поэзии и о чувстве...*», 1759).

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, Иоганн Готфрид Гердер в статье «*Об образе, поэзии и фавуле*» (1787), не упоминая вообще о подражании, приписывает — в духе Баттё, но, пожалуй, гораздо решительнее — каждому роду специфическое, отличающее его действие. «Эпическая поэзия рассказывает (*erzählt*) легенду или действие, происшествие или историю..., драматическая представляет (*vorstellt*) это действие ..., как если бы оно произошло перед нами (*als ob sie vor uns gehandelt würde*). Лирическая поэзия поет (*die lyrische Poesie singt*); будь то радость или печаль, ненависть или любовь, урок (*Unterricht*) для себя или для других, — она кладет на музыку собственное чувство (*sie moduliert eine eigne Empfindung*). Убрать эту мелодию (*Modulation*) — и останется одно поучение (*Lehre*): то будет догматическая поэзия...» (S. 328).

Роды различены по модусу изложения материала: эпос — рассказ; драма — показ; лирика — «пение»

(метафора, обозначающая выражение собственного чувства в отношении к тому или иному предмету); «догматическая поэзия» — поучение. Последний, дидактический род странным образом связан с лирикой: он образуется «вычитанием» из лирики ее «мелодии» (т. е. личного начала, «самовыражения»). Эта связь, возможно, объясняется тем, что и лирика, и дидактика предполагают изложение «от первого лица». Если наше предположение верно, то в подтексте гердеровской систематики возникает рефлекс старой родовой схемы, согласно которой именно в дидактической поэме «автор говорит сам» (примером часто служил Лукреций) — но ведь и в лирике, по-новому понимаемой, «автор говорит сам»! Лирика по этому критерию («кто говорит») в родовой схеме заняла место дидактики; и, возможно, поэтому у Гердера — в момент перехода от старой схемы к новой — лирика и дидактика оказались парадоксальным образом сближены.

У Иоганна Иохима Эшенбурга (подробнее о его систематике → экскурс Лирика) принцип подражания сохранен, но ограничен одной драмой; каждому роду у него соответствует определенный принцип «подачи материала (*Behandlungsart*)»: повествовательному — изображение (*Darstellung*), драматическому — подражание (*Nachahmung*), лирическому — выражение (*Ausdruck*), дидактическому — изложение (*Vortrag*). («*Опыт теории изящных искусств*», 1783. S. 37-38 и далее).

Типична для этого переходного периода эклектичная схема из учебной эстетики Иоганна Готхельфа Линднера. Он выделяет четыре рода:

«1. Повествовательный (*erzählende, narrativa*), к которому принадлежат: 1) Басня в узком смысле (*fabula aesopica*) 2) Пастушеское стихотворение (эклога, идиллия, буколика), 3) Героическое стихотворение (эпопея), 4) Героическое хвалебное стихотворение, например, панегирики Клавдиана.

2. Драматическая, или театральная поэзия, где действуют характеры и страсти (*die Poesie der Handlungen fuer Charaktere und Leidenschaften*), а именно: 1) трагедия, 2) комедия, 3) опера или зингшпиль.

3. Лирическая поэзия, или поэзия чувств, которая музыкальна или напевна (*welche musicalischer oder singbarer ist*), к ней принадлежат: 1) Оды 2) Кантаты или стихотворения для пения, когда они не являются драмой... 3) Элегии в определенном понимании; иные элегии причисляют к первому классу.

4. Дидактическая (поучающая) поэзия, а именно 1) Собственно учебные стихотворения, 2) Сатира, 3) Эпиграмма» («*Kurzer Inbegriff der Aesthetik, Redekunst und Dichtkunst*». Th. 1-2. Königsberg, Leipzig, 1771-72. Th. 2. S. 209-210. Цит. по: *Scherpe*. 1968. S. 91).

В этой схеме причудливо сочетаются старые и новые элементы: первые два рода выделены традиционно, хотя в первом роде странным образом перемешаны басня, эклога (в старых поэтиках обычно причисляемая к драматическому роду), эпос. Линднер не находит нужным сказать, что, собственно, их объединяет. В третьем пункте читателя ждет новшество: выделенная в отдельный род лирика, но понимаемая по-старому, как «стихи для пения» (поэтому к лирике отнесены и кантаты). Такова — пестра и запутанна — «учебная» классификация переходного этапа.

4. Поиск нового универсального принципа.

И. Я. Энгель, И. Г. Зульцер, И. Г. Гердер.

Каждый род в новых систематиках обретал свой имманентный принцип, что, безусловно, воспринималось как достижение; однако в философской эстетике утрата общего

для всех родов принципа (коим являлся прежде принцип подражания) была воспринята негативно (искусство ведь должно иметь некий «единый принцип»), а попытки легкомысленно объяснять разнообразие родов «разнообразием природы» (как это делал, например, Шрёдер) были расценены как наивные и «нефилософские». Освободившись, как от бремени, от старого единого принципа (аристотелевского подражания), философствующие поэтологи и тут же принялись искать новый.

Попытку найти принцип, из которого можно было бы заново вывести частные принципы каждого рода, предпринимает ИОГАНН ЯКОБ ЭНГЕЛЬ, импортировавший в поэтику идеи современной ему «психологии ассоциаций». Это направление трактовало человеческое сознание как совокупность идей, связанных между собой ассоциациями, которые возникают в силу смежности, сходства, контраста, причинной связи вещей, соответствующих данным идеям. Ассоцианистская психология была направлена на изучение связи идей и возникающих из этих связей групп, «общностей» идей. Энгель попытался доказать, что литературный род можно трактовать как специфическую форму упорядоченности идей (*Ideenordnung*); понятие рода, таким образом, получало психологическое обоснование. Для этого ему, однако, пришлось модифицировать триаду, уже успешную стать расхожей. В целом его система выглядит так:

«Если идеи соединены так, как они обуславливают друг друга (*so wie sie in einander gegründet sind* — т. е. если идеи связаны причинно-следственно — А. М.), то произведение является *дидактическим*, когда причинами являются общие идеи разума, и *прагматическим*, когда причинами являются индивидуальные наклонности сердца... Если же идеи связаны как части и целое... или же если они связаны так, как они в своем последовании представляются чувствам и памяти, то произведение является *описательным*. Если же, наконец, они связаны так, как они многообразно вызывают друг друга по закону фантазии, то произведение является *лирическим*» («Начала теории поэтических родов, развитой на основе немецких образцов», 1783. Цит. по: *Scherpe:1968. S. 142-143*).

Итак, прагматический род (в который Энгель объединил эпос и драму) и дидактический род соответствуют сукцессивной связи — «связи идей во времени», или причинно-следственной связи (понятой Энгелем как «порядок разума» — «*Gang der Vernunft*»). С прагматическим родом соотнесена категория действия (*Handlung*), понятого психологически: «Истинное место, где разыгрывается всякое действие, есть мыслящая и чувствующая душа; и телесные изменения лишь в той мере относятся к действиям, в какой они вызваны душой, в какой они выражают душу...» («*O действии, разговоре и повествовании*», 1774. Цит. по: *Scherpe:1968. S. 146-147*). С дидактическим родом соотнесена категория истины: он представляет причинно-следственную связь истин разума (в то время как прагматический род представляет причинно-следственную связь поступков).

Описательный род (с которым соотнесена категория описания) соответствует пространственной связи — связи в пространстве частей, образующих целое. Эта форма связи понята Энгелем как порядок ощущений (*Ordnung der Sinne*). Наконец, связь идей в лирическом роде (с которым соотнесена категория чувства) определяется «законами фантазии», суть которых, впрочем, никак Энгелем не объяснена. Ясно лишь, что поэт «просто рассыпает свои чувства, по мере того как они одно за другим развиваются в его душе» («Начала теории поэтических родов...». Цит. по: *Scherpe:1968. S. 156-157*).

Лирический «порядок идей» по Энгелю можно, таким образом, определить как чисто субъективный, свободный и от временной обусловленности причинно-следственными связями, и от пространственной обусловленности отношениями части-целого.

Попытку найти новые, психологические основания для трехчастной схемы предпринимает и ИОГАНН ГЕОРГ ЗУЛЬЦЕР. Критикуя Аристотеля и других античных теоретиков за чисто внешнее определение родов (они «не слишком заботились о том, чтобы определить внутренние признаки каждого рода» — «*Всеобщая теория изящных искусств*», 1771. Статья «*Gedicht*») и отвергая принцип подражания, Зульцер пытается утвердить в качестве основы трехчастной схемы принцип поэтического настроения (*Laune*). В проведении этого принципа Зульцер, впрочем, не достигает (но и не пытается достичь) сколь-нибудь четкой системности. Так, лирическое «настроение» у него «своевольно (*eigensinnig*)», «пронизано мечтанием (*von Schwärmerei durchdrungen*)», может достигать высшей степени «страстности» (*Ibid.* Статья «*Lyrisch*»). Эпическую поэзию отличает «изменяющееся настроение», «в своих изменениях проходящее через все степени» (*Ibid.* Статья «*Gedicht*»), — это соответствует нарождающемуся пониманию эпоса как синтеза всех прочих поэтических форм и родов. «Драматическое настроение» остается у Зульцера без внятного определения.

ГЕРДЕР в качестве нового объединяющего принципа выдвигает категорию иллюзии («обмана»): «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 мелодии представлений — *экстаз, восторг* (*Aus sich Reissung, Entzückung*)... И так всякий из великих родов поэзии имеет свой собственный обман (*Täuschung*):... фантастическое настоящее драмы, высокое изумленное созерцание (*hohe anstaunende Anschauung*) эпоса, поющей восторг (*singende Entzückung*) истинной оды» [курсивы Гердера — А. М.] («*Критические леса*», 1769. IV. Цит. по: *Scherpe:1968. S. 252*).

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: драма соотнесена с принципом театра и соответствующим ему эффектом соприсутствия событиям («настоящего»); 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 века 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 литературных родах и положено в основу их систематики.

5. Критика родовой систематики.

С. Джонсон, Г Хоум, Х. Блэр, И. А. Шлегель.

Середина XVIII в. была ознаменована и первыми попытками радикальной критики традиционной систематики родов. Эта критика, как правило, имела две мотивации: 1) творческая свобода «гения», для которого застылые рамки родов — оковы; 2) богатство «природы», раскрывающееся в истории, которая далеко не завершена и порождает в своем развитии все новые поэтические формы. О праве гения пересматривать и ломать жанрово-родовые системы в середине столетия пишут и английские, и немецкие поэтологи. «Каждый новый гений производит нечто новое, которое, будучи однажды изобретенным и одобренным, переворачивает правила, утвержденных в практике предшествовавших авторов», — утверждает Сэмюэл Джонсон («*Rambler*», 4 ed. L., 1756. Vol. III. S. 106).

О невозможности четких границ и строгой систематики «произведений духа» говорит ГЕНРИ ХОУМ в «*Элементах критики*» (1762): «Произведения духа перетекают одно в другое, как краски: сильно выраженные цвета легко различить, однако их оттенков так много, а формы так разнообразны, что мы никогда не можем сказать, где кончается один род и начинается другой» (Цит. по: *Scherpe: 1968. S. 221*). Хью БЛЭР различает «произведения природы» и «произведения вкуса и воображения»: для последних «природа не установила никаких стандартов, но оставила простор для самых различных видов красоты, поэтому абсурдно пытаться определить и ограничить их с той же точностью [с какой мы определяем минералы, растения и т. п.]» («*Критическое рассуждение о поэмах Оссиана*», 1763. Изд. 1790. P. 207-208).

Обе мотивации (свобода гения и разнообразие природы) соединены в трудах Иоганна Адольфа ШЛЕГЕЛЯ — переводчика Баттё, снабжавшего каждое издание своего перевода всё новыми собственными критическими и полемическими дополнениями. Гений (*Genie*), пишет Шлегель, выбирает не только предмет для своего произведения, но также и точки зрения (*Gesichtspunkte*), с которых он будет его рассматривать, и манеру (*Art*) своего видения, которая может быть «веселой или меланхоличной, бодрой или томной» и т. п.; «эти различия могут делать предметы, показанные с различных точек зрения и в различной манере, столь разными, что из этого возникают совершенно различные жанры (*Gattungen*), каждый из которых требует особых правил» (Издание 1751 г.). «Разнообразия» требует также природа, явленная в историческом развитии: «Поэзия — это древо (*Stamm*), ветви которого не развились раз и навсегда, и чьи силы отнюдь не настолько исчерпаны, чтобы не породить в будущем новые ветви, о которых мы еще не имеем представления» (*Ibid.* Цит. по: *Scherpe: 1968. S. 192-193*).

Любопытно, однако, что когда И. А. Шлегель пытается сформулировать собственную «новую» систему родов (в рассуждении «*О высшем и самом всеобщем принципе поэзии*», 1751), то она в конечном итоге фактически оказывается возвратом к аристотелевской системе. Шлегель выделяет два рода — поэзию живописи (*Poesie der Malerey*) и поэзию чувства (*Poesie der Empfindung*); первая отображает внешнее (она «говорит глазу»), вторая — внутреннее (она «говорит сердцу — *redet ins Herz*»). С этого пункта Шлегель, казалось бы, мог развить некую оригинальную систему — однако он почему-то предпочитает вернуться к традиционным категориям: первый род соответствует «эпическому», второй — «драматическому» (*S. 364-65*).

Эта система модифицирована в третьем издании Баттё (1770; рассуждение «*О гении в изящных искусствах*»): здесь И. А. Шлегель различает принцип чувствительности

(*Empfindsamkeit*), который может преобладать в оде, элегии, эклоге, трагедии, музыке; и принцип воображения (*Einbildungskraft*) (преобладает в «живописной поэзии», повествовательной литературе, комедии и т. п.). В эпосе оба принципа соединяются (*S. 19*). Итак, отвергнув старые классификации, И. А. Шлегель строит бинарную схему с добавлением третьего «смешанного» рода. Схема по своей форме напоминает старую триаду Платона-Диомеда, однако внутренние принципы родов здесь радикально обновлены на основе эстетических категорий XVIII века. Эти принципы теперь берутся как бы из самого человека, из совокупности его способностей («чувствительность», «воображение»), а роды поэзии разделяются в соответствии с тем, обращена ли поэзия к душе человека, к его субъективности — т. е. как бы центропримитивно (поэзия «чувствительности»), или напротив — из души во внешний мир, т. е. как бы центробежно (поэзия «воображения»).

6. Род как «качество»: взаимопроникновение родов. Эпос как высший синтетический род.

Не отказываясь в принципе от концептов драмы, эпики и лирики, И. А. Шлегель трактует их не как классификационные рамки, разграничивающие «классы» произведений, но как оттенки (*Schattierungen*), которые могут присутствовать в текстах с различными внешними родовыми признаками. Мы имеем здесь дело с проявлением общего процесса превращения категорий родовой систематики, разграничивающих тексты, в «качества», которые могут проявляться в текстах формально различной родовой принадлежности. Эпос, драма и лирика превращаются в «эпическое/эпичность», «драматическое/драматичность» и «лирическое/лиричность»; так пересмысленные, эпос, драма и лирика — в статусе неких внутренних начал, качеств (в терминологии XVIII в. — «тонов», «красок») — могут становиться характеризующими признаками произведений самых разных жанров. Так, «Мессиаду» Клопштока И. А. Шлегель находит удачным примером того, как «эпический тон полностью может перейти в лирический» (3-е издание перевода Баттё, 1770. Цит. по: *Scherpe: 1968. S. 194*).

Родовые категории, понятые подобным образом, естественно, больше не могли выполнять классификационную, различительную функцию — но выполняли лишь функцию «характерологическую», что и отмечает Шлегель: «Границы между родами нельзя провести с полной ясностью и точно: оттенки незаметно переходят один в другой» (*Ibid.*).

Эту линию продолжает ГЕРДЕР, когда говорит о лирических, драматических, эпических «духе» или «тоне». Эти «тоны» могут не совпадать с внешними формальными признаками рода. Так, в стихотворениях Клопштока Гердер находит «драматическое», а в драме «Сакунтала» Калидасы — «высший эпический дух»; Оссиан для Гердера — «лирико-эпический» поэт, в его поэмах Гердер обнаруживает отголоски самых различных жанров: его «маленькие повествования» «можно рассматривать то как героические романсы, то как трогательные идиллии, то как чисто лирические стихотворения; иные же из них приближаются к драме» (Цит. по: *Scherpe: 1968. S. 255*).

Платоновско-диомедовское представление об эпосе как смешанном роде имеет в поэтике XVIII в. свое продолжение: смешанность начинает осознаваться как некая синтетичность, способность синтезировать в себе черты всех прочих родов и жанров (так — уже в вышеописанной схеме И. А. Шлегеля) — в духе апологии романа как высшего жанра, «эпоса нашего времени», у Ф. Бланкенбурга. В поэтике Иоганна Якоба Брейтингера «эпос как высший род включает в себя все остальные роды» (*Scherpe: 1968. S. 180*):

«В эпическом произведении как бы сливаются все прочие роды и формы, так что эпическое постоянно чередуется в нем с драматическим, трагическое с комическим...» (*Критическая поэтика*, 1740. С. 90).

7. Генетико-историческая проекция родовой систематики

ГЕРДЕР, видимо, был первым, кто попытался перевести триаду/тетраду родов из систематического в исторический план. Во «*Фрагментах трактата об оде*» (1764) он располагает роды в соответствии с «естественными возрастами» человека: «Если поэт разовьется так, как Руссо хотел воспитать человека, то его годы восторга (*Entzückung*) породили бы оды; периоды, в которые его аффектом будет растроганность (*Rührung*), — драмы; его жизнь в удовольствиях (*Ergötzung*) — эпопеи; его старость в размышлениях (*Betrachtung*) — дидактические произведения». Возрасты человека для Гердера — это вместе с тем и возрасты человечества; намечается некая стадийная схема развития родов, но Гердер не разрабатывает подробно эту гипотезу, оставляя ее в виде неясного наброска. Позднее эту работу за него сделают романтики (см. *Scherpe: 1968. С. 271*).

8. Шиллер и Гете: снова эпос и драма?

Историю построения системы родов в XVIII в. завершает обсуждение эпоса и драмы ШИЛЛЕРОМ и ГЕТЕ в 1797 г., итогом которого стала статья Гете «*Об этической и драматической поэзии*» (опубликована лишь в 1827 г., но создана фактически совместно с Шиллером). Роды эпоса и драмы трактуются как во многом сходные: у них общие законы — единства и развития (*Einheit, Entfaltung*), сходный предмет («чисто человеческий, значительный и патетический — *gein menschlich, bedeutend und patetisch*»), сходный герой (он должен «стоять на такой ступени культуры, когда человек в своей самостоятельной деятельности полагается еще лишь на самого себя, когда он действует не морально, политически, механически, но индивидуально — *die Selbsttätigkeit noch auf sich allein angewiesen ist, wo man nicht moralisch, politisch, mechanisch, sondern persönlich wirkt*»).

Различие между драмой и эпосом проводится по трем пунктам. 1) «Эпический поэт излагает (*vorträgt*) события как совершенно миновавшие (*als vollkommenen vergangen*), драматический поэт изображает (*darstellt*) их как совершенно настоящие (*als vollkommen gegenwärtig*). 2) «Эпическое произведение представляет преимущественно ограниченную индивидуумом деятельность (*persönlich beschränkte Tätigkeit*), трагедия — ограниченное индивидуумом претерпевание (*persönlich beschränktes*). Эпическое стихотворение представляет людей, действующих из себя вовне (*ausser sich wirkenden*), — битвы, путешествия, разного рода предприятия, которые требуют определенной чувственно-материальной широты (*sinnliche Breite*); трагедия — людей, уводимых вовнутрь (*nach innen geföhnten*), и действие истинной трагедии поэтому требует небольшого пространства». 3) Эпос восходит к фигуре рапсода, цель которого — «успокоить слушателей, дабы они слушали его охотно и долго»; драма восходит к фигуре мима, который, напротив, держит свою публику «в постоянном напряжении чувств (*in einer steten sinnlichen Anstrengung*)» (С. 343-345).

Гете и Шиллер едва ли не впервые вводят здесь в поэтику понятие мотива (*Motive*), предлагают классификацию мотивов, соотношенную с обоими родами.

Мотивы делятся на пять групп:

1) Двигающиеся вперед (*Vorwärtsschreitende*), ускоряющие

действие; их использует главным образом драма.

2) Двигающиеся назад (*Rückwärtsschreitende*), «удаляющие действие от его цели»; их использует почти исключительно эпос.

3) Замедляющие (*Retardierende*), «останавливающие действие или удлиняющие путь (*welche den Gang aufhalten oder den Weg verlängern*); их используют оба рода.

4) Обращающиеся назад (*Zurückgreifende*): посредством их показывается то, что произошло до начала действия.

5) Предвосхищающие (*Vorgreifende*): показывают то, что произойдет после времени, в которое разворачивается действие. Два последних типа используются в обоих родах.

В 1797 г. тема «драматического и эпического» обсуждается и в переписке Шиллера и Гете. Фридрих Шиллер в письме от 26.12.1797 определяет драматическое и эпическое действие так: «Драматическое действие (*dramatische Handlung*) движется передо мной, вокруг эпического двигаюсь я сам, а оно кажется стоящим (*um die epische bewege ich mich selbst und sie scheint gleichsam stille zu stehn*)». Драма более, чем эпос, связана с «чувственным настоящим», поэтому эпос свободнее (в нем воображение слушателя не так сковано, как воображение зрителя драмы, привязанное к воспроизводимому перед ним действию). Эпос — «свобода», драма — «чувственность»; однако они обречены стремиться друг к другу: ведь идеальность, свойственная всякому искусству, заставляет драматурга «удалять от нас настоящее», — эпос же, при всей своей свободе, вынужден все же спускаться к чувственному. Это взаимное стремление (*wechselseitige Hinstreben zu einander*) не должно переходить в «смещение»; поэт, по Шиллеру, должен сохранять чистоту рода. Он даже упрекает Гете за чрезмерную эпичность его «Ифигении».

Итак, бинарное противопоставление эпоса и драмы идет по признакам: 1) миновавшее — присутствующее настоящее; 2) действие — претерпевание; 3) движение вовне — движение вовнутрь; 4) спокойствие — напряжение; 5) свобода — чувственность [сковывающая воображение].

Нетрудно уловить в этих построениях преобладание шиллеровского мыслительного стиля с его склонностью к безудержному нанизыванию антитез (стиля, так ярко проявившегося в работе «О наивной и сентиментальной поэзии»). Шиллер оперирует наборами бинарных оппозиций — и не удивительно, что «обретенная» после столь долгой работы многих поэтологов лирика как третий род здесь вновь теряется, становится ненужной. В новом категориальном оснащении перед нами вновь разворачивается аристотелевская диада драмы и эпоса, а триада «эпос — драма — лирика» оказывается на время забытой.

За пределы нашего рассмотрения выходит дальнейшая разработка триады в XIX в.: утверждение представления о ней как о некоей «природной» данности (совершившееся благодаря Гете) и ее философско-эстетическое обоснование Гегелем. Вследствие этой интенсивной разработки триада воспринимается как нечто вытекающее из самой природы поэзии (отсюда — и попытки ретроспективно вычитать учение о трех родах у Аристотеля); однако не следует забывать, что поэтика нередко обращалась к «природе» как авторитетной инстанции для обоснования якобы вневременных истин, которые, однако, всегда оказывались продуктом исторического развития, не имеющим к «природе» никакого отношения.

А. Е. Махов.

РОМАН

1. Теория романа в итальянской критике эпохи

Чинквеченто

Теория *romanzo* как жанра в итальянской поэтологической мысли XVI в. имеет несколько особенностей, связанных с тем, что она возникла и разрабатывалась в ходе литературно-критической дискуссии относительно сравнительных достоинств «Освобожденного Иерусалима» Тассо и «Неистового Орlando» Ариосто. В итоге роман всегда воспринимался на фоне героической поэмы, в сопоставлении с ней, в противопоставлении ей, как ее разновидность или как ее противоположность. Именно этим определялось то, какие жанровые характеристики *romanzo* акцентировались и подробно анализировались авторами теоретических трактатов. Список этих характеристик был довольно коротким; поэтому итальянская ренессансная теория романа, в отличие от современных ей теорий эпической поэзии или французских романтических поэтик следующего столетия, носила более прикладной характер, в большинстве случаев не включая в себя общетеоретические положения, не работающие на выявление специфики жанра. Кроме того, число работ, сосредоточенных на поэтике романа, было весьма ограниченным, и невозможно говорить о какой-либо, пусть даже минимальной, эволюции романной теории.

Не менее важно и то, какие именно произведения воспринимались теоретиками XVI в. как романы. Речь шла исключительно о стихотворных произведениях на итальянском языке, в то время как основную массу популярных романтических текстов в ту эпоху составляли французские и испанские прозаические истории, да и в итальянской литературной традиции существовали произведения, которые мы бы легко отнесли к жанру романа, например, «Фьямметта» Боккаччо (*Norton:1999*). Единственное исключение среди итальянских теоретиков поэзии представляет СПЕРОНЕ СПЕРОНИ, который в небольшой работе «О романах» («*De' romanzi*») (ок. 1585) относит к этому жанру исключительно прозаические произведения на французском и испанском языках.

Традиционно список работ о теории *romanzo* принято открывать «Объяснением “Неистового Орlando”» (1549) СИМОНЕ ФОРНАРИ, однако по существу этот трактат был одной из первых попыток согласовать литературную практику Ариосто с требованиями к эпической поэме, предъявляемыми в «Поэтике» Аристотеля. Форнари воспринимал творение Ариосто как героическую поэму, стремясь найти оправдание тем ее качествам, которые противоречили современным ему взглядам на этот жанр. Поэтому можно считать, что настоящее теоретическое осмысление поэтики романа началось с публикации в 1554 г. писем ДЖОВАННИ БАТТИСТЫ ПИНЯИ и ДЖАМБАТТИСТЫ ДЖИРАЛЬДИ ЧИНЦИО. На внешний взгляд, содержание этого обмена корреспонденцией состоит в том, что Пинья в письме к своему учителю резюмирует возражения против поэмы Ариосто, которые ему случилось слышать, и просит их опровергнуть, что Чинцио и делает в своем ответе, одновременно высказывая мысли о теоретических основаниях романтической поэтики.

Как обстояло дело в действительности, когда и по какому поводу были написаны письма, сказать сложно, поскольку вся история связана со взаимными обвинениями в плагиате, так как в том же 1554 г. вышли две работы о поэтике романов — «Романы» Пинья и «Рассуждение о сочинении романов» Джиральди, содержащие весьма сходные взгляды на жанр. После этого в теоретическом осмыслении жанра наступил долгий перерыв, хотя в ходе полемики об Ариосто

и Тассо (→ соответствующий раздел в очерке Итальянская поэтика) различными авторами высказывались отдельные соображения относительно романа в контексте обсуждения достоинств и недостатков «Неистового Орlando».

Однако до появления следующей теоретической работы об этом жанре прошло более тридцати лет. В 1589 г. были опубликованы диалоги МАЛАТЕСТЫ ПОРТА «*Rossi, или О мнении относительно нескольких возражений против Инфаринато, члена академии дельла Круска*» и ДЖУЗЕППЕ МАЛАТЕСТЫ «*О новой поэзии, или О защитах “Неистового Орlando”*». В 1596 г. Джузеппе Малатеста создал трактат «*О романтической поэзии*», разрабатывающий примерно тот же комплекс идей, что и его предыдущая работа. Фактически этим исчерпывается библиография поэтики романа в ренессансной Италии, однако эти работы создают довольно комплексную и многогранную теорию жанра, согласуясь в наиболее принципиальных вопросах и демонстрируя любопытные различия в расстановке акцентов.

Как и для любого нового (т. е. не описанного в античных поэтиках) жанра, одним из ключевых вопросов для теории *romanzo* было соотношение его с одной из традиционных жанровых категорий — в данном случае с героической поэмой — и роль аристотелевских предписаний в создании его поэтики. Отличия «Неистового Орlando» от античных образцов героического эпоса, очевидные для большинства читателей и теоретиков XVI в., резюмированы Джованни Баттистой Пиньей в его письме к Джиральди в виде обвинений, адресуемых автору поэмы. Прежде всего Ариосто виновен в отказе от подражания древним — Гомеру и Вергилию в первую очередь. Вместо описания одного деяния одного человека автор показывает множество действий многих людей. Поэтому заглавие произведения не отвечает его содержанию (главным героем можно назвать не столько Орlando, сколько Руджьеро). Конец и начало поэмы не соответствуют друг другу, да и отдельные ее части не удовлетворяют требованию логической связности. Использование элементов чудесного выходит за рамки общепринятых верований, а отступления слишком изобильны. Описание влюбленности Орlando нарушает принцип декорума, поскольку эпический герой не может предаваться столь разрушительной страсти. Разнообразие социального положения действующих лиц не соответствует предмету поэмы. Пример человека, сошедшего с ума от любви, не несет в себе морального урока аудитории.

Осознание этих отличий могло приводить теоретиков к совершенно разным выводам относительно места романа в жанровой системе. Например, ТОРКВАТО ТАССО в «Апологии в защиту “Освобожденного Иерусалима”» (1585) относит роман к эпической поэзии, поскольку он имеет те же существенные характеристики, что и героическая поэма, отличаясь от нее акцидентальными свойствами — возможностью многолинейного сюжета, а также применением принципа разнообразия во всех аспектах произведения. При этом, по мнению Тассо, авторам романов следует максимально акцентировать эти качества своих произведений; именно поэтому «Амадис» Бернардо Тассо (отца Торквата) с его более разветвленным сюжетом и более разнообразными отступлениями превосходит «Орlando» Ариосто.

Активный защитник Ариосто в литературно-критической полемике 1580-1590-х гг. ЛИОНАРДО САЛЬВИАТИ, тем не менее, не признает *romanzo* отдельным жанром и защищает «Неистового Орlando» как эпическую поэму во «*Втором Инфаринато*» (1588). Для него выявление отличий «Орlando» от героического эпоса равнозначно стремлению «создать новый жанр из поэтических

недостатков». «Почему вы хотите из недостатков создать новый вид (volete voi delle imperfezioni formare una nuova specie)? Почему, если это недостатки, вы хотите оправдать их, называя хорошей романической поэзией (col nome di buona poesia di Romanzo)? И если это наихудшая поэзия, то как она может быть хорошей романической поэзией?» (Цит. по: Tasso T. Opere. Vol. 18. P. 30).

Критический послыл Сальвиати направлен против другого активного участника полемики КАМИЛЛО ПЕЛЛЕГРИНО, который действительно неоднократно заявлял, что «Орландо», имея множество недостатков как эпическая поэма, обладает непревзойденным совершенством как роман («è perfettissimo come romanzo») (Tasso T. Opere. Vol. 18. P. 81), поскольку соблюдение правил эпической поэзии в этом жанре не является необходимостью. Тем не менее, общий тон полемических реплик Пеллегрини свидетельствует о том, что романический жанр ставится им несколько ниже героического эпоса. Аналогичную позицию относительно сравнительного достоинства двух жанров занимает и НИККОЛО ДЕЛЬИ ОДДИ в «*Диалоге в защиту Камилло Пеллегрини против членов Академии делья Круска*» (1587).

В отличие от вышеупомянутых теоретиков Джиральди Чинцио воспринимает претензии к «Орландо» как повод для выявления принципиальной разницы между эпической поэмой древних и современным романом. Вопрос о том, какой их этих жанров хуже или лучше, волнует его в минимальной степени. Выделив роман в отдельный поэтический вид, он отказывается от системы аристотелевских предписаний как жанрообразующего принципа. В ответном письме Пинья он возводит «Орландо» к традиции не Гомера или Вергилия, а испанских, французских и провансальских *romanzì*. При этом речь идет не только о литературной истории, но и о более широкой культурной, лингвистической, исторической общности, имеющейся между этими народами и обуславливающей литературные связи и влияния. «Подобно тому, как обычаи этих народов, их образ жизни, манера беседовать, носить доспехи, ездить на лошади, говорить были восприняты итальянцами во многих чертах, так же обстоит дело и в поэзии» (Scritti estetici di B. Giralaldi Cintio. 1864. P. 160).

Кроме того, в оценке литературного произведения для Джиральди важную роль играют внешние культурно-исторические факторы, связанные с рецепцией текста. Литература должна соответствовать современному, а не относящимся к эпохам Гомера или Вергилия нравам и обычаям. Кроме того, нельзя осуждать произведение, относительно достоинств которого существует всеобщее согласие аудитории, состоящей как из образованных, так и простых людей. Таким образом, подводится теоретическое основание для того, чтобы отвергнуть по отношению к новому жанру критерии Аристотеля — и в первую очередь требование единства сюжета. В своем «*Рассуждении о сочинении романов*» (1554) он напрямую скажет, что «правила, данные Аристотелем, применимы только к тем поэтическим формам, которые основаны на одном действии», а «поэтические произведения, описывающие деяния героев, не ограничиваются пределами, поставленными Аристотелем для тех поэтов, которые пишут поэмы с единым действием» (Ibid. P. 26).

МАЛАТЕСТА ПОРТА в диалоге «*Росси...*» (1589) также осмысляет *romanzo* как жанр со своей особой манерой подражания, с которого были сняты все ограничения, накладываемые Аристотелем на эпiku. Перечисляя требования к эпическому сюжету и характеристам, он под конец заявляет, что «роман ими не связан (il

Romanzo à ciò non è astretto)» (Tasso T. Opere. Vol. 20. P. 76).

Наиболее экстремальной выглядит позиция Джузеппе МАЛАТЕСТЫ, который не только выводит роман за пределы аристотелевских предписаний, но и призывает отказаться от их системы в целом. По его мнению, тот, кто устранил имя Аристотеля из книг и человеческой памяти, совершит своего рода акт милосердия, поскольку постыдно видеть, как люди, наделенные свободной волей и разумом, рабски следуют требованиям древнего философа и считаются совершающими ошибки не из-за невнимательности или незнания, а лишь потому, что хотели доставить удовольствие аудитории. Аристотелевская система не плоха сама по себе, а просто устарела, поскольку искусство изменяется вместе с окружающим миром. Поэту следует ориентироваться не на высказанные когда-то и кем-то правила, а на реальную поэтическую практику своих ближайших предшественников. Поэтому «когда Лудовико Ариосто восстает против законов искусства, он в то же время следует самому важному и проверенному из всех существующих закону — закону практики (dell'usanza)» (P. 131).

На этом фоне «восстания новых» против Аристотеля и Гомера весьма умеренной кажется позиция Джованни БАТТИСТЫ ПИНЬЯ, который стремится к созданию электической, но в своих основах все еще аристотелевской теории романа. Аристотеля он называет своим руководителем в деле создания романической поэтики; но поскольку философ ничего не писал об этом жанре, основным методом итальянского критика становится выявление сходства и различия *romanzo* с различными поэтическими видами, проанализированными в «*Поэтике*».

От эпической поэмы роман отличается в первую очередь предметом подражания, отчасти объединяющим его с комедией. В отличие от эпоса, он не должен базироваться на истинных или признаваемых таковыми по общему мнению событиях, а может использовать любую вымышленный предмет. И здесь Пинья неожиданно прибегает к традиционному для более ранних «защит поэзии» топосу «истины под покрывалом вымысла», постепенно терявшему актуальность в XVI в.: вымышленный предмет предпочтительнее, потому что «ложь хороших поэтов скрывает в себе все виды истины (una bugia d'un buon poeta ogni verità sepellisce)» («*Романы*». Изд. 1554. P. 22).

Подобно «Одиссее» (но не «Илиаде»), в романе могут быть действующие лица и низкого, и высокого положения, хотя предпочтение должно оказываться вторым, и, более того, все действия должны быть не постыдными, а славными (*illustre*). Если эпос рассказывает об одном деянии одного человека, то роман может описывать множество деяний нескольких лиц, однако один из героев должен прославляться более других, и в этом Пинья видит некоторое сходство *romanzo* и героической поэмы. В отличие от последней в романе повествование должно охватывать не одно, а множество его свершений, число которых, однако, не может быть безгранично. Их количество должно быть достаточно (*essere assai*), для того чтобы выполнить основную задачу произведения: показать, каким образом, преодолев множество опасностей, снискав славу в приключениях и совершив великие подвиги, герой достиг идеала совершенного рыцаря. Когда это происходит, *romanzo* подходит к своему логическому концу.

Существенные отличия *romanzo* от классического эпоса, связанные со способом функционирования произведения, имеются и в плане расположения (*dispositio*). Пинья имплицитно исходит из того, что роман исполняется

перед аудиторией по частям. Поэтому эпическая поэма предполагает последовательное повествование, в то время как роман допускает множество отступлений, остановок, повторов и может быть длинее эпической поэмы, так что его сюжет не должен «охватываться одним взглядом». Размер каждой песни определяется возможностью ее одновременного исполнения, а соединяться между собой песни могут рассуждениями на этические темы. Пинья вносит в теорию членения романа на части оттенки, которые мы бы связали с концепцией рецептивной эстетики. Разрывы в повествовании допустимы не только тогда, когда очередной этап действия подошел к концу (в этом случае слушатель/читатель испытает удовольствие, связанное с ощущением завершенности), но и в прямо противоположной ситуации: здесь наслаждение будет связано с ощущением «отсрочки»: «душа остается в сомнениях (*l'animo resta sospeso*)», откуда «рождается вождление, приносящее удовольствие (*ne nasce perciò un desiderio che fa diletto*)» («*Романы*»). Изд. 1554. P. 45).

Роман допускает более активное использование сравнений и описаний, а также отличается от эпоса формой стиха. Автор современного романа может вызывать удивление аудитории рассказом о чудесах, о вмешательстве святых или демонов в соответствии с христианской верой; в то же время на античную мифологию накладывается запрет.

Хотя Пинья придерживается мнения о двойной цели поэзии — пользе и удовольствии, особое внимание уделяется второму, которым обосновываются необходимые характеристики романа. Фактически Пинья составляет «компендиум современных ему представлений о природе и источниках эстетического удовольствия» (*Weinberg: 1961. P. 448*). Украшенный стиль повествования дает ощущение новизны, ведущее к удивлению, составляющему основу удовольствия. Соблюдение принципа декорума приводит к тому типу удовольствия, который связан с эффектом узнавания. Сюжеты, содержащие моральные уроки относительно различных аспектов человеческой жизни, обеспечивают наслаждение от приобретения знания. Стихотворная речь приятнее прозы и повышает запоминаемость моральных уроков. Хотя удовольствие как основная цель поэзии чаще фигурировало в высказываниях о романе, подчеркивающих ориентацию жанра на «простую» аудиторию, романная поэтика Пиньи носит, скорее, элитарный характер: на его взгляд, вымышленные и удивительные предметы романов не вызывают доверия у грубых и приземленных читателей, тогда как образованными они воспринимаются как прекрасные и полезные. Более того, чтение романов и поэзии в целом следует запретить тем, кто не способен проникнуть в ее глубинные смыслы, т. е. отыскать истину «под покрывалом прекрасной лжи».

В то время как Пинья стремился если не остаться в рамках аристотелевской традиции, то хотя бы учесть ее в рамках сопоставления жанров, Джиральди Чинцио в своем «*Рассуждении о сочинении романов*» в значительно большей мере противостоит принципам «Поэтики». Однако это противостояние носит отчасти парадоксальный характер: тезисы Джиральди во многих случаях представляют собой изменение и переосмысление аристотелевских положений; итальянский теоретик не отбрасывает Аристотеля за ненадобностью, а переформулирует его предписания в соответствии со своим взглядом на *romanzo*. Список требований, которые он выдвигает к нему, действительно, свидетельствует об определенном сходстве концепции Джиральди с теорией Пиньи. Вместе с тем это сходство, возможно, было вызвано не прямым влиянием последнего (или даже плагиатом,

в чем Пинья обвинял Джиральди), но тем, что все романические поэтики создавались на основе преимущественно одного и того же произведения — «Неистового Орландо».

Главным отличием романа от эпической поэмы, как ее понимал Аристотель, является, по Джиральди, многолинейность фабулы, которая достигается двумя возможными способами: изложением множества деяний одного человека (например, всех имевших место на протяжении его жизни) или множества деяний многих людей. Множественность действий у Джиральди значительно более отчетливо, чем у Пиньи, связывается с наслаждением как целью поэтического произведения. Умножение действия ведет к разнообразию (*varietà*), которое служит основанием эстетического наслаждения (*il condimento del diletto*) (*Scritti estetici di G. Gibaldi Cintio. 1864. P. 29*). Многолинейность сюжета дает писателю широкие возможности по вставлению эпизодов (отступлений), в которых возможны события, недопустимые в поэтических текстах, соблюдающих принцип единства действия.

Второе требование, связанное с той же идеей наслаждения разнообразием, — включение в дискурс разнообразных «наполнителей» («*riempimenti*»): «любовь, ненависть, плач, смех, шутки, серьезные вещи, раздоры, мир, уродство, красота, описания мест, времен, людей, истории — полностью выдуманные и заимствованные у древних, морские путешествия, ошибки, чудовища, неожиданности, смерти, жалобы, узнавания, ужасные и вызывающие сострадание вещи, свадьбы, рождения, победы, триумфы, замечательные сражения, военные игры и турниры, перечисления, диспозиции и прочие подобные вещи (*amori, odij, pianti, risa, giuochi, cose graui, discordie, paci, bruttezze, bellezze, descrittioni di luochi, di tempi, di persone, faule finte da se, & tolte da gliantichi, nauigationi, errori, mostri; improuisi auenimenti, morti, essequie, lamentationi, recognitioni, cose terribili & compassioneuoli, nozze, nascimenti, uittorie, triumphi, singolari battaglie, giostre, torneamenti, cataloghi, ordinanze, & altre simili cose*)» (*Ibid. P. 31*). Неоднократное использование Джиральди весьма пространных списков «наполнителей» наталкивает на мысль, что он сам наслаждается, представляя себе эту «начинку» романического текста.

Третье предписание — прерывистость повествования, использование эффекта напряженного ожидания и его удовлетворения, многочисленные отступления и нарушения прямого порядка изложения. Это могло угрожать распадом произведения на плохо связанные друг с другом отрывки, и, осознавая эту опасность, Джиральди уделяет серьезное внимание способом обеспечить единство поэмы. Поэт должен следить за тем, чтобы эти отступления были более или менее правдоподобны, вытекали одно из другого (*una dipenda dall'altra*) и были крепко связаны (*siano bene aggiunte*) с элементами основного предмета поэмы «единой линией и единой цепью (*con continuo filo & con continua catena*)»; они должны казаться «рожденными вместе с самой темой повествования (*nate con la cosa istessa*)» (*Ibid. P. 30*). Если же они будут сделаны иным образом, поэма станет несовершенной и не будет приносить удовольствия.

Важнейшими общетеоретическими требованиями к роману как поэтическому произведению являются правдоподобие и соблюдение декорума. Трактовка характеров и ситуаций должна быть такова, чтобы вызывать доверие аудитории, и это касается как основного действия, так и отступлений. Учитывая, что роман требует присутствия чудесного и невероятного как источника удовольствия, основанного на удивлении, это может вызывать

определенные проблемы. Джиральди предлагает довольно простое решение, перенося откровенно вымышленные элементы в отступления, а правдивые — в основное действие. Кроме того, правдоподобие вымышленного чудесного может обеспечиваться предшествующей литературной традицией, облегчающей восприятие этих частей текста. Что же касается декорума в изображении характеров, то здесь Джиральди занимает строго пре-скриптивистскую позицию: в романе людей следует показывать не такими, какие они есть, а такими, какие они должны быть.

Романическая поэтика МАЛАТЕСТЫ ПОРТА, изложенная в диалоге «*Rossini...*» (1589), основана на центральной идее снятия с жанра *romanzo* ограничений, накладываемых на эпiku. Если героическая поэма требует единой фабулы, то роман допускает множественность действий, каждое из которых могло бы стать предметом отдельной поэмы. В романе нет необходимости в главном герое: он может описывать многие деяния множества рыцарей и прекрасных дам. В нем также допустимы несколько перипетий и не обязательно должны соблюдаться четыре аристотелевских требования к характерам, они могут быть несообразными, непохожими, непоследовательными и не особо хорошими («*scopeneuole, dissimile, non eguale, e bene spesso poco honesto*») (Р. 77). Аудитория романов по сравнению с аудиторией эпической поэмы менее образована (*poco saggio volgo*), не заботится о соблюдении правил создания поэтических текстов и больше стремится к наслаждению, а не пользе. Для нее не имеет особого значения правдоподобие, возвышенность предмета и изящество языка; гораздо важнее удовольствие, которое черпается в бесконечном разнообразии и смешении различных персонажей и действий (Р. 130).

Теория Джузеппе МАЛАТЕСТЫ на фоне рассмотренных выше работ отличается некоторой внутренней противоречивостью. С одной стороны, Малатеста не признает существование вневременных поэтических предписаний, считая наилучшим основанием для оценки произведения читательский вкус современной ему аудитории. С другой — он постоянно пытается обосновать свои тезисы ссылками на некоторые универсальные законы и представления. Отвержение классической поэзии как образца для подражания не мешает ему ссылаться на произведения древних классиков, подтверждающие истинность его тезисов. Согласно Малатесте, предметом поэзии могут быть все приятные вещи, которые возможно использовать для подражания («*tutte le cose dilettabili trattate con imitatione*») («*О новой поэзии*». Р. 109). При этом наилучшим судьей в том, что является для нас приятным, должны быть наши чувства, а не «пустые соображения людей, убежденных в том, что человеческие ощущения лучше стимулируются логическим рассуждением, а не объектами, их вызывающими») («*О романической поэзии*». Р. 9).

Таким образом, основанием эстетического суждения для Малатесты является не теория поэзии, а непосредственный опыт восприятия художественного текста. В этом плане он до известной степени опережает свое время, выходя за рамки классицистического представления об искусстве. Человеческие вкусы подвержены историческим изменениям, поэтому искусство постоянно развивается, приспособивая себя к этому процессу. Единственным вечным законом искусства можно считать цель поэтического произведения — доставить удовольствие (польза объявляется акцидентальной и внешней задачей поэзии). На чем оно будет основано — зависит от установок его аудитории. Поэтому жанры не только эволюционируют сами по себе, но и вытесняют друг дру-

га, если какой-либо из них начинает лучше удовлетворять потребностям публики, чем другой.

Серьезность эпических поэм, их внутреннее единство, акцент на пользе, а не удовольствии как основной художественной задаче отвечали потребностям других народов и других эпох. Эпическая поэма, как она практиковалась Гомером и Вергилием, в новые эпохи не может доставить удовольствия публике, поскольку лишена главного качества — разнообразия: она скучна, монотонна и не стимулирует любопытство. Кроме того, ее моральные уроки также не соответствуют времени: она не может дать наставления женщинам или людям, которые не представляют собой образец добродетели. Собственно говоря, сейчас уже никто не может подражать идеальному эпическому герою, положительные качества которого в героических поэмах излишне преувеличиваются.

Кроме того, итальянский язык, будучи более «гармоническим», чем «метрическим», плохо приспособлен для создания героических стихов. Именно поэтому эпическая поэма должна уступить место другому поэтическому виду. Однако, в понимании Малатесты, *romanzo* и эпическая поэма — не два конкурирующих между собой жанра, а скорее два последовательных этапа в эволюции героической поэзии.

Современный Малатесте читатель находит удовольствие прежде всего в разнообразии, и это определяет поэтику романа как главного жанра «новой поэзии». Поиск разнообразия ведет к отказу от принципа единства действия, к требованию многолинейности сюжета и наличию множества отступлений. Разнообразие как основание удовольствия — настолько важная для Малатесты идея, что он готов отойти от собственного представления об отсутствии универсальных законов искусства, провозглашая разнообразие таким законом и заявляя, что на самом деле и раньше разнообразие, а не единство было источником наслаждения, и поэтому требования Аристотеля и Горация к поэтической фабуле ошибочны в принципе, а не просто являются продуктом своего времени.

Для Малатесты роман не только одна из новых форм, но своего рода идеал «новой поэзии», которую он называет «романической». Принцип удовольствия сочетается в ней с поиском некоторой серьезности. Роман, совмещающий в себе разнообразие (которое обеспечивается многолинейностью сюжета и наличием отступлений) с возвышенностью, достигаемой благодаря высокому положению персонажей и рассказу о героических свершениях, в наилучшей степени удовлетворяет этим требованиям. И снова Малатеста, вопреки самому себе, не может отказаться от обобщений: в его понимании роман не только соответствует своему времени, но и является своего рода микрокосмом, отражающим устройство природы. «Роман, подражая в этом самым чудесным действиям той, что является руководительницей всех творцов (я говорю о Природе), стремится к тому, чтобы человеческий ум с восхищением увидел в Поэме почти что маленькое мироздание, в котором множество разнообразных, не похожих между собой вещей совместно производят единое целое, упорядоченное и хорошо расположенное (*par che il Romanzo imitando in questo i più marauigliosi effetti di colei che è Maestra di tutti gli artefici, della Natura dico, habbia procurato di far si che gli humani ingegni, si ammirassero di vedere in un Poema quasi in un picciol mondo molte cose diuere non conformi tra loro concorre a produrre vn tutto così bene disposto, & ordinato*)» («*О романической поэзии*», 1596. Р. 247).

Достоинство романического жанра обосновывается Малатестой и аргументом о его всеобъемлющей природе. Ро-

ман воспринимается как сочетание двух нарративных форм — эпической, обеспечивающей героический и возвышенный предмет, и лирической, придающей ему приятные и радостные оттенки. Вместе с тем он имеет много общего с торжественным красноречием, поскольку его важнейшая функция — восхваление доблестных рыцарей.

Малатеста не отрицает возможность существования поэтических законов как таковых, но считает, что они задаются поэтической практикой. Сам Аристотель поступил согласно этому принципу, когда разработал изложенные в «Поэтике» правила на основе анализа «Илиады», «Одиссеи» и творчества греческих трагиков. Если бы он вдруг попал во времена Малатесты, то несомненно, написал бы новую «Поэтику», основанную на практике авторов *romanzo*.

Принцип единства действия вызывает у Малатесты наибольшее отторжение и одновременно наибольший интерес. В конце концов, он приходит к выводу, что отношение к нему должно определяться его интерпретацией. Если этот принцип сводить к использованию в фабуле одного простого действия одного героя, то он очень редко соблюдался на практике. Это требование не было соблюдено в таких образцовых поэмах, как «Энеида» или «Одиссея»; двойной сюжет имеется также в произведениях Еврипида, Теренция и других классиков. В общем случае единство действия — достаточно разумное требование к трагедии, поскольку ее размеры и временная продолжительность сюжета не позволяют поэту развернуть более широкую картину действительности. В эпике же отсутствие многолинейной фабулы может привести к слишком большой роли отступлений и эпизодов, перевешивающих основное действие. Этот недостаток Малатеста находит в «Илиаде» и отчасти — в «Энеиде». Вместе с тем, если понимать принцип единства как необходимость организовать повествование таким образом, чтобы действия героев были взаимосвязаны, их последовательность — логична и правдоподобна, тогда он является необходимым для любого поэтического произведения, включая роман.

Е. В. Лозинская.

2. Теория жанра романа во французской поэтике

Слово «roman» (*romanz* — старофранц.; *romanza* — итал., *romance* — португ.) не имеет эквивалентов в греч. и лат. языках; оно появилось в Средневековье, первоначально обозначая поэтическое или прозаическое повествование на романском (а не латинском) языке («Роман о Розе», «Роман о Лисе»); однако первые образцы жанра относят ко временам поздней античности. Первые теории романа появились еще позднее, чем термин; они носили прикладной характер, их создавали сами авторы, тогда как в общие поэтики анализ этого жанра не входил. Первые попытки теоретического осмысления жанра относятся к XVI в., когда в итальянских поэтиках объектом эстетических споров стал жанр «*romanzi*» (романических поэм) Ариосто, Пульчи и Боярдо (→ раздел I данного экскурса). Однако настоящие полноценные романские поэтики возникают лишь во второй половине XVII в. В этот период во Франции появляются как работы о современном романе (М. де Сюдери, Ш. Сорель), так и о романах средневековых (Шаплен); была сформулирована гипотеза о происхождении романа (Юэ), разработана теория «маленького романа» (Дю Плезир). Современная исследовательница называет процесс бурного вызревания романной теории в эту эпоху «изобретением романа» (*Esmein: 2005*).

Роман развивался и осмыслялся прежде всего в русле поэтики барокко, поскольку сторонники классицизма либо не принимали во внимание этот жанр, либо выступали против него. Одним из первых авторов, поместивших размышления о жанре в предисловие к роману, был ПЬЕР ДЕ КАЗИВЭВ («Харита, или Влюбленная киприотка» — «*La Caritée ou La Surlienne amoureuse*», 1621). Жанр получает у него определение «благовоспитанного излишества (или буйства — *débauche*)», при этом автор настаивает, что ничего в его книге не заставит читателя краснеть, поскольку он равняется на сочинителей античных любовных историй, особенно — Гелиодора.

Другой романист, Франсуа де ЖЕРСАН («Африканская история Клеомеда и Софонисбы» — «*L'Histoire Africaine de Cléomède et de Sophonisbe*», 1627), обращает внимание на необходимость «точной географии и подлинной истории» в романе; при этом интрига должна быть насыщена множеством действий, что помогает держать читателя в напряжении, любовные приключения — «чистыми и благовоспитанными», что позволяет соблюсти принцип правдоподобия. В этом же, 1627 году, АНДРЕ МАРЕШАЛЬ, получивший известность у современников своими трагикомедиями, а позднее — переводом романа Ф. Сидни «Аркадия» (1640), пишет произведение, соединяющее художественную и литературно-критическую задачу, — «*Хризолита, или Тайны романов*». Отнеся действие романа в античную Грецию, Марешаль романически запечатлевает современную ему подлинную историю, случившуюся с реальными людьми, тем самым используя форму «романа с ключом». В предисловии, обращаясь к читателю, Марешаль заявляет: «...этот роман — история, или, скорее, это то и другое вместе: ты здесь найдешь много вещей, столь похожих на те, что называют правдивыми, что будешь уверять меня, прочтя их, что они являются чистой фантазией... и что ... ложь никогда еще не была так хорошо укрыта в одежде правды» (Р. 69). По существу, автор поднимает в предисловии вопрос о правде и правдоподобии в романе, делая не характерный для классицизма барочный выбор в пользу правды, но правды «романической»: «у меня не было другой цели, кроме как служить публике, и если я описывал любовь, то чтобы выступить против любви, чтобы показать ошибки, беды и несчастья, которые приходят вместе с этой страстью» (Р. 70). Другая проблема, поднятая в предисловии — романный вымысел. Тайна романа Марешаля, как он сам ее определяет, состоит в том, что романная выдумка несет в себе правду. При этом необходимым компонентом романной поэтики, с точки зрения автора, является адаптация реалий и обычаев Древней Греции к нравам и вкусам современной эпохи.

Годом ранее названных произведений во Франции был опубликован трактат ФРАНСУА ФАНКАНА «*Могилы романов*», состоящий из двух частей: одна была названа «Против романов», вторая — «За романы». Обращаясь к читателю в предисловии, автор ссылается на то, что его побудил выступить запрет на публикацию романов; однако современные специалисты констатируют, что это заявление Фанкана — единственное указание на существование такого запрета (*Poétiques du roman: 2004*. Р. 238). В первой части автор утверждает, что романы созданы только для того, «чтобы отвлечь молодежь от сколько-нибудь более полезного чтения. Такие глупые сочинения похожи на треснутые вазы, не способные издавать приятный звук, поскольку они — только ложь, отвратительное чудовище, враг добродетелей» (Р. 239).

Объектом критики выступают у Фанкана итальянские «*romanzi*» (в частности, «Неистовый Орландо» Ариосто), испанские рыцарские романы, а также «Астрея» О. д'Юрфе

и роман Дж. Барклая «Аргенида» (1621), написанный полатыни: «... эти романы походят на прекрасные источники с плохой водой или на красивые цветы с дурным запахом» (Р. 244). Их основные недостатки связаны с тем, что романы прославляют нравственные ошибки, поощряют любовь к авантюрам и порой делают это мастерски с точки зрения стиля и фабулы.

В то же время оба последние произведения появляются и во второй части трактата, но уже как объекты похвалы. Здесь автор обращает внимание на то, что природа истины — женская, т. е. правда нуждается в украшении. И в этом смысле достойные романы — те, «которые обманывают нас ради нашей же пользы, те, что извлекают наш ум от дурной любви к вещам отжившим, губительным и непристойным, обучают нас достойным предметам, делают нас лучше и прикасаются к нашим язвам и порокам, чтобы излечить их» (Р. 246). «Астрея» — «произведение, которое обучает благовоспитанности, мягко воздействует на умы, а не пробуждает неистовые и порочные страсти. Хороший роман описывает правду и не абсолютно обнаженной, и не чрезмерно разукрашенной». Задаваясь вопросом, откуда у людей возникает страсть к чтению романов, Фанкан, ссылаясь на Скалигера, утверждает: «...вещи, когда они искусственно созданы, кажутся нам привлекательнее, чем когда они созданы природой. Вот почему нас восхищают вымыслы» (Р. 251).

Государственный советник и литератор, член Французской академии ФРАНСУА-МЕТЕЛЬ ДЕ БУАРОБЕР в романе «Индийская история Анаксандра и Оразии» («*Histoire Indienne d'Anaxandre et d'Orasie*») (1629) представляет себя переводчиком романа, однако уверяет читателя в правдивости рассказанной истории. Впрочем, он уточняет, что главной целью романиста является приятное развлечение, — и в этом смысле не суть важно, является ли рассказанное правдой или выдумкой: «в прекрасных романах, природа которых едина с эпической поэмой, так же, как в историях, содержится всевозможные наставления о том, как осудить порок и поощрить добродетель». При этом романы «описывают действия не такими, какими они являются, а такими, какими они должны быть» (*Poétiques du roman*: 2004. Р. 75).

Известный романист барокко МАРЕН ДЕ РУА ДЕ ГОМБЕРВИЛЬ, автор нескольких героических романов, в предисловии к последнему тому самого известного из них — «Полександр» («*Polexandre*») (1637) — делает акцент не на проблеме жанра, а на стиле романа. Он обращается к «благовоспитанным людям», отстаивая право на свободу творчества, понимаемую в духе эстетики барокко: подчеркивает «неправильность» своего ума, любовь к «беспорядку»; заявляет, что сочинял роман, «чтобы удовлетворить свою экстравагантность» (*Ibid.* Р. 100), наконец, настаивает на правдивости событий романа, которые далеко не всегда выглядят правдоподобно.

В предисловии к роману «Розана» («*Rosane*») (1639), написанному на материале истории древних персов, ЖАН ДЕМАРЕ ДЕ СЕН-СОРЛЕН останавливается на сопоставлении истории и вымысла в жанре романа. «Правда истории как таковой суха и неизыщна, она всегда предстает в шипах, которые беспощадная фортуна разбрасывает на ее пути; с другой стороны, вымысел сам по себе, такой, каким он бывает в романах, — бесполезная химера, не имеющая никакой опоры; нужно, чтобы каждый из них исправлял другого и чтобы взаимное смягчение [недостатков — Н. П.] создавало союз пользы и очарования» (*Poétiques du roman*: 2004. Р. 106).

Романист указывает на непереносимое соединение

исторических фактов и выдумки в эпических повествованиях о Троянской войне, в поэмах «Илиада» и «Энеида», рассматривает «смешение правды и вымысла» в качестве характеристики «прекрасных книг». Сопоставляя далее особенности произведений, создаваемых поэтами (в широком смысле этого слова), философами, историками и ораторами, Демаре де Сен-Сорлен подчеркивает, что во всех этих сочинениях смешение правды и вымысла так или иначе присутствует.

Эволюция жанра романа в 1640-1650-е гг. (прежде всего, в кругу сторонников прециозности) стимулировала развитие рефлексии об этом жанре в духе того стремления к контаминации поэтики барокко и классицизма, которая характеризовала прециозность в целом. В 1641 г. в предисловии к первому тому романа «Ибрагим, или Великий паша» («*Ibrahim ou l'illustre Bassa*») МАДЛЕН ДЕ СКЮДЕРИ (по другой версии — ее брат, Жорж де Скюдери, или, скорее, оба вместе) пишет о том, что руководствовалась примером «первых учителей» — древних греков, и сразу же начинает размышлять о необходимости правил для любого произведения, в том числе — для романа. «Правилом» античных романов она считает подражание эпической поэме, выделение основного действия, которому подчинены все второстепенные: «В «Илиаде» это осада Трои, в «Одиссее» — возвращение Улисса на Итаку, у Вергилия — это смерть Турна, точнее, завоевание Италии; более близкий пример — Тассо, у которого главное — взятие Иерусалима; а если перейти от поэмы к роману, какой и является моей главной целью, то у Геллиодора это — свадьба Хариклии и Феагена».

Другими важными правилами романа Скюдери называет начало *in medias res*, длительность действия в течение года. «Но среди всех правил композиции, которые следует соблюдать в таких сочинениях, наиболее необходимым является правдоподобие. Это краеугольный камень здания, оно держится только на нем». Принцип правдоподобия у Скюдери связан с тем, что она называет соблюдением «нравов, обычаев, законов, религии и склонностей людей», а более всего — с изображением исторических событий и персонажей. Вымысел допускается, если он незаметно примешивается к правде; если же он очевиден — писательница расценивает это как художественную неудачу.

Особое место в предисловии Скюдери занимает характеристика творчества Оноре д'Юрфе — знаменитого автора пасторального романа «Астрея» (1607-1628), ставшего, по убеждению историков литературы, «колыбелью романа Нового времени» (Л. Я. Потемкина, К. А. Чекалов, Ж. Женетт): «Я уважаю всех, кто пишет сегодня, я знаю их лично, знаю их произведения и заслуги, но поскольку триумфа удостоиваются лишь мертвые, они не обидятся за то, что я не пою им, живым, дифирамбы. В виде исключения приведу один пример — великого и несравненного д'Юрфе». Отдавая должное сюжетной изобретательности автора «Астреи», правдоподобию, естественности действия и т. п., Скюдери особенно подчеркивает психологическое мастерство писателя, называя его «живописцем души». Более всего психологизм д'Юрфе проявляется в описании бесед герцов, считает Скюдери; в них достигается правдоподобие и соблюдается благопристойность. Сама писательница стремится следовать тем же принципам в своем «Ибрагиме». При этом она сознательно выбирает для романа некий «средний стиль» — «между порочной приподнятостью и рабской низостью», ориентируется не на экстравагантных читателей, но и не на «народ»; ее аудитория — «благовоспитанные люди».

Многие положения этого предисловия Мадлен де Скю-

дери повторит и в более позднем предисловии к роману «Артамен, или Великий Кир» («*Artamene ou le Grand Cyrus*») (1649): подчеркнет важность правил, авторитет д'Юрфе и т. д. В то же время писательница, хотя и настаивает на принадлежности своего героя и действия романа к подлинной истории, оказывается менее сурова к вымыслу. Во всяком случае, она придает большее значение романическому источнику (Гелиодору), чем трудам историков; говорит о том, что правдоподобие не всегда должно быть связано с правдой, иронически дистанцируется от читателей, которые ищут буквального «документального» подтверждения романной фабулы, посмеиваясь над теми, кто успокаивается лишь тогда, когда напишет, «что его сочинение извлечено из старой рукописи грека Эгесиппа» (*Poétiques du roman: 2004*. P. 185).

Однако среди романистов XVII в. находились и сторонники своего рода «историзма». Так, в анонимном «Правдивом романе, где под заимствованными именами и названиями в приятной последовательности изложены истории и любовные приключения многих достойных персон как этого королевства, так и других» (1645), источником которого, как указал сам автор, были «Правдивые истории, случившиеся в Испании» Тирсо де Молины, утверждается абсолютная достоверность рассказанного. Писатель называет свое сочинение романом лишь потому, что он, по его собственным словам, лишь изменил кое-где порядок историй, внес изменения в их хронологию.

В 1647 г. ЖАН ШАПЛЕН, член Французской Академии, известный своей критикой «Сиды» П. Корнеля, публикует диалог «*О чтении старинных романов*», в котором он некоторым образом вступает за средневековый рыцарский роман (роман о Ланселоте) перед своими воображаемыми собеседниками — Саразеном и Менажем. «Если бы вернулся Аристотель и задумал отыскать примеры поэтического искусства в “Ланселоте”, не сомневаюсь, что он не преуспел бы в этом так же, как не преуспел бы с “Илиадой” и “Одиссеей”», полагает критик (P. 9). Но в то же время «в “Ланселоте” нет ни одной экстравагантности, которую нельзя было бы истолковать доброжелательно, как это делают с экстравагантностями у Гомера его комментаторы» (P. 11), и если нельзя уравнивать «Ланселота» и сочинения Тита Ливия, то также нельзя уравнивать Тита Ливия и Вергилия — и в том, и в другом случае мы имеем дело с различием между историей и вымыслом.

Шаплен считает, что «Ланселот» был написан в период глубокого невежества, отсутствия наук и искусств, т. е. «в сумеречный период нашей древности», но при этом данный роман рисует «верные отношения между королями и рыцарями того времени», «это наивное изображение и точный рассказ о нравах, которые царили тогда при дворе» (P. 13). Популярность этого романа служит критику доказательством достоверности изображения нравов и обычаев рыцарства. Конечно, «варварство» автора проявляется в отсутствии плана романа и изящества в изложении. Такая экстравагантность, впрочем, сопоставима с гомеровской, при том что древность Гомера заставляет относиться к нему с почтением. Шаплен признается, что он не видит большого различия между странствующим Геркулесом и странствующим Ланселотом. Поскольку древние англичане и французы были наследниками грубых варваров, которым еще предстояло цивилизоваться, была придумана легенда о рыцарях Круглого стола. Автор «Ланселота», так же, как «Тристана», «Мерлина» и других произведений не были особыми выдумщиками, полагает Шаплен: они пытались показать величие героизма рыцарей, прибегая к преувеличениям, говоря о необычайной храбрости, верной дружбе, огромном уважении и добродетелях. Поэтому не стоит оценивать галант-

ность Ланселота так же, как смешные выходки влюбленного Дон Кихота: «я придерживаюсь того, что необходимо ... рассматривать вещи в тех обстоятельствах, в которых они возникли, чтобы вынести верное суждение. (...) Я бы не сказал, что галантность Ланселота плоха, я скажу только, что она отличается от нашей...» (P. 30).

Более того, автор даже склонен предпочесть старинную рыцарскую галантность — современной, поскольку первая требует от влюбленного подлинной героики. Оттого Шаплен и не считает зазорным проявлять интерес к книгам такого рода. Следует заметить, что сам автор не был романистом, он сочинял стихотворения, поэмы и литературно-критические трактаты. Можно сказать, что в своем диалоге он сделал шаг к созданию более общей теории романа.

Во второй половине XVII в. продолжает развиваться прикладная теория романа в разнообразных предисловиях (М. де Пюр, «Прециозница», 1656; Ф. Э. д'Обиньяк, «Макариза, или Королева счастливых островов», 1664, и др.), но одновременно возникает литературно-критические сочинения, которые можно вполне назвать романскими поэтиками. Так, во «Французской библиотеке» (1664) известного автора комических романов барокко ШАРЛЯ СОРЕЛЯ выделены несколько видов романа. Отдельно обсуждаются рыцарские и пасторальные романы (romans de chevalerie et de bergerie): «аллегорические и мистические (spirituelle) повествования, которые обычно содержат чудесные и неосуществимые события, вымышленные истории о старинных рыцарях ... это те истории, которые издавна именовались во Франции и Испании романами, поскольку были написаны не на готском или на старинном галльском, а на искаженном латинском, или романском, языке» (P. 174). Выделяются также «правдоподобные (vraisemblables) романы и новеллы», в которых изображаются нравы (humeurs) людей как они есть» (в противовес пасторальным романам, где пастухи говорят изысканным языком придворных) (P. 177). Кроме того, автор различает романы героические и комические (в свою очередь подразделяющиеся на собственно комические, сатирические и бурлескные). По отношению к комической разновидности романа Сорель предпочитает даже определение «комическая история», поскольку оно позволяет подчеркнуть, что в этих сочинениях степень правдивости гораздо выше, чем в романе как таковом: «Хорошие комические и сатирические романы кажутся более точными образами истории, чем другие; их предмет — обычные деяния жизни, здесь легче встретить правду» (P. 188).

В более позднем сочинении «*О знакомстве с хорошими книгами, или Анализ различных авторов*» (1671) Шарль Сорель обращается к проблеме восприятия литературы, к вопросу об особенностях чтения. Но и здесь находится место для рассуждений о жанре романа. В третьей главе трактата («Защита басен и романов») Сорель пишет: «Некоторые полагают, что романы и другие вымышленные повествования прочитываются с единственной целью найти в них примеры подлинной добродетели, или же для невинного развлечения... но многие из этих произведений очень далеки от этого...» (*Poétiques du roman: 2004*. P. 313-314). Существование подобных неудачных сочинений кажется Сорелю основной причиной общего несправедливого осуждения романов, «даже самых правильных» (P. 315). Залогом правдивости романа является правдоподобие. Особенно нуждаются в защите, по мнению Сореля, комические романы — «естественные картины человеческой жизни» (P. 316). Романы — это вымышленные повествования, но они могут быть верными картинами истории, если придерживаются принципа правдоподобия. Самый лучший эффект чтения — когда читатель готов принять

роман за правду и расстраивается, если ему скажут, что прочитанное — вымысел: «Когда автор романа достигает этого, можно сказать, что он получает приз» (Р. 320).

В 1666 г. вышла брошюра ПЬЕРА-ДАНИЕЛЯ ЮЭ *«Трактат о возникновении романов»*, позднее использованная в качестве предисловия к «Заиде» М. де Лафайет (1668). Исследователи выделяют это сочинение среди других теоретических текстов, считая его особенно полной и последовательной попыткой создать романную поэтику XVII в. В трактате ЮЭ предлагает одновременно и исторический очерк о романе, и теоретические принципы его создания. Происхождение романа, по мнению ЮЭ, — восточное: египтяне, арабы и персы были первыми сочинителями романых историй, именно из них вышли наиболее известные романы античности. Но если истоки романа находились на древнем Востоке, то затем они распространились в Греции и Италии и дошли до нас именно оттуда.

Далее ЮЭ подробно описывает основные романые сочинения поздней античности, а затем переходит к описанию средневековых французских романов. Если античный роман, по мнению автора трактата, был наделен «некоторым блеском», то его средневековый вариант свидетельствовал об упадке жанра. Автор отказывается от представлений о романном жанре, высказанных Чинцио и Пиньей («Прежде романами считали не только романы, написанные прозой, но, гораздо чаще, романы, написанные стихами»), предлагая свое определение: «то, что мы называем собственно романами, — это вымышленные любовные истории, искусно написанные прозой для удовольствия и назидания читателей. Я говорю вымышленные истории, чтобы отличить их от подлинных историй, я добавляю любовные, потому что любовь должна быть основой романа» (С. 412). ЮЭ считает необходимым для романа существование правил, «иначе получится бесформенное нагромождение» (там же), и устанавливает сходство и различие между эпическими поэмами и романами. Если в поэмах допустимо иносказание — «романы более просты»; в поэмах может быть «чуждое» — в романах больше правдоподобия; в поэмах более строгая композиция — в романах большее количество событий, эпизодов; «наконец, темами поэм являются какое-нибудь сражение или событие государственной жизни, а о любви они говорят лишь при случае, в романах, наоборот, главной темой является любовь, а о политике и войнах они говорят, лишь если представится предлог» (С. 413).

ЮЭ полагает, что, в отличие от истории, в романах преобладает вымысел, однако «до конца вымышленный сюжет более приемлем в романах нравоописательных, где герои принадлежат к среднему сословию, нежели в романах о великих людях, где действуют правители государств и завоеватели, дела которых прославлены и памятли» (С. 414). В то же время он не считает романами как истории, вымышленные по причине незнания правды, так и мифы.

Полагая, что «Астрея» д'Юрфе и некоторые последующие романы «не совсем благопристойны» (хотя заслуга автора «Астреи» несомненна: «он первым очистил романы от варварства», «подчинил их определенным правилам». С. 423), ЮЭ высоко ценит современное ему романые сочинения: «в них безнравственность и порочность после долгого и напрасного торжества кончаются позором и несчастьем, а честность и добродетель после долгих преследований, напротив, вознесены и прославлены» (С. 416). Хвала назидательности романов, автор трактата называет их «молчаливыми наставниками» молодежи; в этом смысле их функция сходна с функцией исторических сочинений, с которыми будущие читатели будут путать лучшие

из современных романов.

В том же 1666 г. известный поэт и будущий прославленный теоретик классицизма НИКОЛА БУАЛО написал «диалог в манере Лукиана» («Герои романа») («Dialogue sur les héros de roman») (опубл. в 1710). В диалоге действуют, помимо мифологических персонажей — Миноса, Плутона, Диогена, герои современных критику романов — прежде всего, романы М. де Сюдери и Г. де Ла Кальпренеда — Астарта, Осториус, Кир, Гораций. Клелия. Буало признается, что в молодости зачитывался романами, но постепенно разум открыл ему глаза и его целью становится осмеяние читательских восторгов перед популярными романами, галантное содержание которых не соответствует античной истории, из которой черпаются сюжеты. Персидский царь Кир или Александр Македонский, походившие на Тирисов и Селадонов (персонажей пасторальных любовных историй), становятся для Буало главными объектами критики.

В *«Поэтическом искусстве»* (1674) Буало рассматривает роман как отрицательный пример, которому не следует подражать создателям трагедий: «Не делайте из всех слащавых пастушков. / Ахилл любил не так, как Тирсис и Филена, / И Кира превращать не нужно в Артамена» (С. 434). Главный объект критики Буало — романы М. де Сюдери: помимо «Артамена, или Великого Кира», он нелицеприятно отзывался о «Клелии». При этом критик снисходительно допускает в «развлекательном» жанре романа то, что неприемлемо в театре: «Роману легкому читатель все прощает, / Когда его сюжет веселый занимает: / Быть строгим ни к чему, хоть там ошибок тьма...» (С. 434). Однако для Буало в романах нет никакой поучительности и, следовательно, реальной пользы для читателей.

Отталкивание классицистической теории от романа спровоцировало напряженный литературно-критический спор о романе Мари Мадлен де Лафайет «Принцесса Клевская» (1678): при том что этот роман во многих отношениях приближается к поэтике классицизма, критики упрекали автора в сюжетном неправдоподобии. Споры вокруг романа были свидетельством зарождения литературной критики Нового времени (см. раздел «Les débuts de la critique littéraire» в изд. *Poétiques du roman: 2004*), их отзвук ощутим и в поэтиках конца XVII в.

Трактат ДЮ ПЛЕЗИРА *«Размышления о письмах и истории, содержащие замечания о стиле»* (1683) в целом обращен к жанру «маленького романа», приобретающему популярность в последней трети века (к этому жанру можно отнести и знаменитую «Принцессу Клевскую» мадам де Лафайет), но открывается размышлением об эпистолярной прозе, получившей большое распространение в конце XVII столетия. К тому же «письмо» как малый жанр часто входит в тексты больших романов. Главный рецепт удачного письма — это понимание особенностей адресата, и Дю Плезир приводит примеры разных типов писем в зависимости от получателей. Термин «история» понимается автором широко, он служит обозначением любого прозаического повествования, прежде всего — романа и новеллы.

Дю Плезир констатирует важные изменения, происшедшие в романной прозе последних десятилетий: «Маленькие истории полностью разрушили большие романы. Это не является следствием какого-нибудь каприза. Подобное явление имеет определенную причину» (Р. 761). По мнению автора, дело в том, что большие романы неправдоподобны, поскольку в них смешивается огромное количество различных историй, путаются сюжетные линии; кроме того, они обращены к весьма древнему времени, мало интересному читателям. Дю Плезир определяет правдоподобие как «повествование о том, что является с точки зре-

ния морали вероятным». С одной стороны, он отмечает, что хотя «правда не всегда правдоподобна, все-таки тот, кто сочиняет правдивую историю, не обязан смягчать действительные события, чтобы в них можно было легче поверить» (Р. 763-764). Однако, с другой стороны, он признает, что большинство людей мало ценит сочинения, в которых главное действие этически мало вероятно. Сам он как раз полагает (очевидно, указывают комментаторы, имея в виду свою позицию защитника романа Мари Мадлен де Лафайет «Принцесса Клевская» — Р. 764), что для того, чтобы сделать увлекательной историю, далекую от обычного правдоподобия, необходим большой талант. У старых и новых романов общая цель — «доставлять удовольствие увлекательным сюжетом, стойкими характерами героев, благородством мыслей, верным изображением движений сердца» (Р. 766). Но у современных романов есть и важные особенности: сочинители больше не относят описываемые события к далеким временам и дальним странам, фабульное действие облегчено, главным оказываются не необычайные приключения, а характеры персонажей, так что повествование оказывается более естественным и интимным (*peintures naturelles et familiares*).

В 1734 г. появился трактат Никола Ленгле дю Френуа «О назначении романов», а в следующем году — его же трактат «Защита истории против романов»: в них приводились аргументы за и против романного жанра. В первом трактате автор отдает должное труду Юэ, но полагает, что есть способы сделать и новые наблюдения над романами, защитить их от противников жанра. В романах возможно изображение добродетельной любви, они доставляют удовольствие. Автор считает, что запрещение читать романы может лишь возбудить к ним интерес, тогда как отсутствие запретов позволит сделать естественный выбор хороших книг. Ленгле дю Френуа упоминает, что среди сочинителей романов встречаются добродетельные и благочестивые особы, вроде Ж.-П. Камю: «это был серьезный, рассудительный и религиозный человек, но он не боялся порой описывать любовные ситуации, слишком нежные, чтобы выставлять их напоказ; он делал это, чтобы воспрепятствовать тому, чтобы люди в них попадали» («О назначении романов». Т. I. Р. 27).

Похожие эпизоды встречаются и в другом «благочестивом» романе — «Приключениях Телемака» Фенелона, и они выполняют ту же функцию. Проявляя благосклонность к роману в первом трактате (выпущенном под именем Гордона де Персея), автор во втором объявляет все эти размышления «итрой ума», насмешкой и принимается говорить о преимуществах исторических сочинений перед романами, поскольку они не погружены в описание любовных переживаний. «Добродетельная любовь — это любовь супружеская; между тем романы заканчиваются заключением брака, а описывают любовные страсти» (Р. 263). Именно в истории можно найти примеры добродетельной любви, к тому же они прививают «любовь к правде и естественному».

Стремление обратить романистов к изображению естественных и добродетельных чувств свидетельствует об усилении сентименталистских тенденций, в том числе и в области романной теории XVIII в. Это в полной мере проявилось во второй половине столетия, когда французские романисты стали использовать опыт английского романа — в частности, С. Ричардсона («Похвала Ричардсону» Д. Дидро, 1761). В период XVIII столетия в Англии возникает соперничество двух терминов, обозначающих жанр романа — *romance* и *novel*. *Romance* — слово, давно вошедшее во французский, а потом — в английский язык, к концу XVII в. стало обозначать два вида произведений: средневековые романы, написанные по-

французски («Роман о Фивах», «Роман об Александре», «Роман о Розе»); недавние сочинения, написанные во Франции в подражание «Астрее» О. д'Юрфе, — романы М. де Скюдери, Ла Кальпренеда, популярные и в Англии, вскоре после их публикации на родине переведенные на английский язык. Слово же *novel* появилось лишь в 1660-е гг. Критерием отличия его от *romance* была степень новизны и связь с национальной традицией. Поначалу *novel* считался не оригинальным жанром, а определением переводного (французского, итальянского или испанского) романа. Так, в антологию 1692 г. под названием «Современные романы» («Modern Novels») составитель Ричард Бентли включил 40 произведений, переведенных с французского, испанского и итальянского. В 1720 г. библиотекарь С. Крокол выпустил сборник «A Select Collection of Novels», в который включил отрывки из произведений французских писателей Скаррона, Сегре, Лесажа, Сен-Реаля, мадам де Лафайет и испанцев Сервантеса и Алемана. В начале XVIII в. словом *novel* назывались только те английские романы, которые выдавали себя за перевод с французского, — т. е. сочинения Мери Деларивьер, Мери Мэнли.

Существовали и некоторые формальные критерии различия: *romance* — произведение преимущественно многотомное, *novel* — короткая история, маленький роман, связанный с традицией новеллы. На рубеже XVII — XVIII вв. публиковалось довольно большое количество таких романов-«новелл»: «Инкогнита» У. Конгрива, романы А. Бен, Э. Хейвуд. В своем словаре 1755 г. С. Джонсон тоже определял жанр *novel* по краткости («маленькая повесть, преимущественно о любви»).

Слово *romance* использовалось многими английскими авторами для определения романного жанра на протяжении всего XVIII века. Так, именно оно было для Филдинга обобщающим обозначением романа. Трактат Юэ был переведен на английский в 1672 как «A Treatise of Romances and their Original», в 1715 — как «The History of Romances». Дж. Вити публикует в 1783 курс лекций под заголовком «Of Fable and Romances». Эссе К. Рив 1785 г. носит заглавие «The Progress of Romance». Однако в конце XVIII в. свойства *romance* стали все больше определяться через оппозицию к *novel*, и ему начали приписывать все недостатки, в то время как *novel* стал оцениваться как образец нравственного и естественного романного повествования, на который стали равняться сентименталисты, а позднее — и реалисты XIX в.

Эти терминологические споры не распространились во Франции, хотя французские критики также стали дифференцировать старый и новый тип романа, пусть и в пределах одного термина.

В «Энциклопедии наук, искусств и ремесел», выпущенной французскими просветителями Дидро и Д'Аламбером, статья «Роман» (1765) написана шевалье де ЖОКУРОМ. Роман определяется как «вымышленный рассказ о различных чудесных или правдоподобных приключениях, происходящих в человеческой жизни». Не обращаясь к проблеме происхождения романа (поскольку «г-н Юэ исчерпал этот сюжет»), Жокур дает высокую эстетическую оценку древнегреческим сочинениям — «плодам вкуса, воспитанности, эрудации», и низкую — рыцарским романам, питающимся «темными варварскими легендами». Однако рыцарские романы, по мнению Жокура, постепенно совершенствовались и вышли из моды только в XVII в., когда появился роман О. д'Юрфе «Астрея», содержащий «приятный вымысел», «живой слог», «тонко выписанные характеры» благородных пастухов.

Последователи д'Юрфе — Гомбервиль, Ла Кальпренед, Демаре, Скюдери — пытались подражать автору «Астреи»,

но действовали неудачно, поскольку «самых известных исторических лиц древности они наделили такими же чертами, какие были у пастухов, и заставили их говорить только о любви», что сделало их характеры слишком фривольными. Эти недостатки галантного романа довели до крайности мадам де Скюдери: в «Великом Кире» она превратила персидского царя в безумного влюбленного, а в «Клелии, или Римской истории» еще большими безумцами изобразила республиканцев Горация Коклеса, Муция Сцеволу и Брута, на что указывал еще Буало.

Очень важной попыткой создать развернутую поэтику жанра было «Эссе о романах» (1772) ЖАНА-ФРАНСУА МАРМОНТЕЛЯ, одного из популярных в свое время просветителей-сентименталистов. Главной целью литературы автор эссе считает «моральную полезность»; поэзия, красноречие и история, соединяются в романе для этой цели. При этом Мармонтель считает возможным сблизить поэзию и роман: «...поэзия есть не что иное, как усовершенствованный роман» (Р. 289). Считая, что рыцарские романы представляют собой собрание «ошибок и предрассудков», плохого стиля и путаной композиции, Мармонтель полагает, что поэмы Ариосто и Тассо написаны в той же традиции. В то же время он признает, что «чудесное» в старинных романах несет определенную моральную пользу: ведь они демонстрировали опасность сверхъестественных явлений в то время, когда «верили в волшебство, колдовство, призраков, мощь белой магии» (Р. 300).

В современности уже не найти всякого рода сказочных и чудесных событий и персонажей: «прогресс просвещения заставил исчезнуть призраки невежества и предрассудки» (Р. 306). Но когда нынешние романы пытаются вернуть это чудесное (которое никак не отвечает современным нравам), они терпят в художественном смысле поражение: «Есть ли, в самом деле, что-нибудь более плоское, более пустое в нравственном смысле, чем этот бред, который заставляет скитаться по свету героя Ла Кальпренеда, чем эта холодная и пошлая галантность, которой заняты герои мадемуазель Скюдери?» (Р. 306). Очевидно, что поэтика барочного романа для Мармонтеля совершенно неприемлема. Описанные в этих некогда модных романах любовные отношения изысканны до комизма, что ярко продемонстрировала критика Мольера (имеется в виду комедия Мольера «Смешные прециозницы»). Мармонтель противопоставляет таким сочинениям «Принцессу Клевскую», описывающую «добродетельное и нежное сердце» (Р. 310). «Но, поскольку нет ничего притягательнее [“Принцессы Клевской” — Н. П.], нет и ничего опаснее», — замечает автор эссе.

Переходя к романам эпохи Регентства, когда, по оценке критика, господствовала распущенность и легкомыслие, т. е. к произведениям рококо, Мармонтель тоже дает им весьма резкую оценку: «Все романы этого времени копируют те сцены, которые происходили в жизни, да еще в такой манере, которая, вместо того чтобы вызывать презрение к подобному поведению, сама побуждала к распущенности нравов» (Р. 313). Возможно, сами авторы этих сочинений считали, что создают сатиру на нравы, но Мармонтель не согласен с их мнением. Настоящая сатира должна вызывать чувство стыда и осуждение порока, а в этих романах кокетки и петиметры ничуть не вызывают подобных чувств. Поэтому большинство романов такого рода были заслуженно забыты.

Рассматривая произведения Лесажа, Мариво и Прево, Мармонтель дает им более мягкую оценку: Лесаж достаточно верно описывает нравы соседней страны в романе о Жиль Блазе; Мариво верно подмечает смешные стороны своего времени, хотя в нем есть предрасположенность к

изображению пикантных ситуаций. Прево наиболее одарен «глубокой чувствительностью», но и он «как будто забыл, что роман предназначен для исправления нравов и ограничил свои притязания тем, чтобы сделать его интересным и патетическим» (Р. 317).

С точки зрения Мармонтеля, главная цель романа должна быть моральной, читатель должен быть взволнован нравственными проблемами, поставленными в нем. Для того чтобы вызвать сочувствие к героям (например, к персонажам «Манон Леско»), автор не должен приписывать им низкие побуждения и поступки, поэтому Прево пытается «облагородить их либертинаж, связывая его с любовью» (Р. 323). Однако морализм произведения Прево кажется критику недостаточно выраженным. Строгость моралистических оценок Мармонтеля распространяется и на Руссо: «Юлия, или Новая Элоиза» рассматривается им как роман, «восхитительный с точки зрения таланта, но тем самым еще более сомнительный с точки зрения морали» (Р. 329). Средство, которое предлагает Мармонтель, чтобы сделать роман Руссо более нравственным, — однозначно осудить соблазнителя, т. е. Сен-Пре.

Повествовательным красотам романа Руссо автор противопоставляет назидательность английских романов: «в них нет ни эlegantности, ни блеска, они не прибегают к мрачному трагизму романов Прево, не используют искусственное ослепляющее читателя красноречие Руссо; одной лишь силой естественного они становятся интересными и глубоко философскими, тем самым поднимаясь до высот правдоподобия, патетичности, правды и добронравия» (Р. 336). Французским романам Мармонтель противопоставляет роман Филдинга «История Тома Джонса, найденца» («каждая вещь производит здесь эффект естественности») и «Клариссу» Ричардсона: «Все просто в этом романе, за исключением отвратительного и чудовищного, но, увы, слишком естественного характера Ловеласа» (Р. 338).

Писатель вспоминает мысль Лафонтена, что человек холоден к правде и загорается от различных выдумок, однако сам он думает иначе: «если правда трогает нас глубже и серьезнее, чем вымысел, мы любим ее, жадно ищем и так же жадно принимаем ее» (Р. 361). Такая трогательная правда способна исправить человека. Если же правда оставляет нас равнодушными, пусть «нас утешает иллюзия и наставляет вымысел, пусть выдумка убеждает нас быть справедливыми, побуждает к добру и обучает нас быть счастливыми» (Р. 361).

Н. Т. Пахсарьян.

3. От очерка и эссе к роману: формирование романной поэтики в журналах 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, эпосе и т. п. При этом, однако, все более ощутимой становилась терпимость к разнообразию и индивидуальному вкусу в творчестве.

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, поздние 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, игравшего ведущую роль в содержательном наполнении этих журналов, раскрывает и специфику литературного процесса Англии рубежа XVII-XVIII веков. 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.

В Англии в этом процессе серьезную роль играла эссеистика. 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 выражению новых идей должна служить правильная форма произведений, и осуществлял это в своей поэзии («Обозрение величайших английских поэтов», 1694). Подражание природе, составлявшее основу классицистической поэтики, в более поздних произведениях Аддисона вылилось в интерес к нравственной природе человека.

Используя традиционные жанры для выражения 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 поныне. 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 немеркнувшей славе прокладывает только поэзия, осененная авторитетом Горация и Вергилия» (Шайтанов: 1987. С. 6), 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» (Там же).

Начало журнала Ричарда Стила 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 Вер-

гилия, которое он высказал ранее своему другу и которое обнаружил в шестом номере «Болтуна» (апрель 1709 г.). (Аддисон полагал, что в использовании эпитетов 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. Со 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» (см. *Лазурский: 1909*). Успех листков обеспечил их немедленное переиздание книгами под заглавием «Размышления Исаака Бикерстафа, эсквайра» в четырех томах (1710-1711).

Последний номер «Болтуна» (2 января 1711) и первый номер «Зрителя» (1 марта 1712) разделяют всего два месяца. «Зритель» (также в листках in folio) выходил в двух сериях. Первая серия листков журнала до № 555 включительно выходила ежедневно, кроме воскресных дней. Вторая серия (№№ 556-635) после значительного промежутка и без участия Стила выходила три раза в неделю (с 18 июня по 15 декабря 1714). Первоначальные листки также были сразу же переизданы в восьми томах: 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), раскрыл авторство Аддисона, не называя его по имени, но обозначая буквами С, 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.

За Стилом, Аддисоном и их подражателями в английской литературе прочно закрепилось звание «эссэистов», 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 целостности 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 соавторов «novelists»: «...мы, новеллисты, приговорены ... быть глазами нации, обращенными к более значительным проблемам, чем кулинария» (Tatler. № 140).

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 задачей (*Chalmers: 1803, Drake: 1805*, см. также «Болтун»), 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 переверну для пользы публики» (№ 98).

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.

В число реальных 48 сотрудников «Болтуна», «Зрителя» и «Опекуна» входили 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 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. Получившая в дальнейшем, начиная с эссе Генри Джеймса «Искусство прозы» (1884), широкую теоретическую разработку, проблема «точки зрения» намечена в журналах Аддисона и Стила, где готовилась диалогическая поэтика романа.

Рассмотренные изолированно, эссе или памфлеты (как квалифицируются по преимуществу листки Стила и Аддисона) не раскрывают своих жанровых особенностей. Они приобретают новые качества лишь в 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» — сборнику из 30 кратких характеристик психологических типов. В кружке Аддисона хорошо знали и Жана де Лабрюйера, переводчика Теофраста и автора «Характеров, 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 Лабрюйер» (Tatler. № 9). Аддисон упоминает о Лабрюйере в «Зрителе», перечисляя великих писателей эпохи Людовика XIV (Spectator. № 409).

Какое 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 журнале Стила и Аддисона, но коренное отличие их образа от свифтовского Бикерстафа состояло в том, что в «Болтуне» он 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 помешал 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; их больше интересовал человек, что было характерно для нравственно-этической просветительской философии XVIII в. В первом же номере Зритель, беседуя со своими читателями говорит: «Я подмечал, что читатель нередко 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» (Дж. Аддисон, Р. Стил. Эссе из журнала «Зритель» // Англия в памфлете. М., 1978. С. 97).

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, ... я, наконец, решил создать новую должность и для собственного поощрения поместить в нее 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.

Журналы Аддисона и Стила, прежде всего «Болтун», выведены за границы жанра эссеистики, документалистики, публицистики расширением их художественного пространства за счет использования вымышленных образов. 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).

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. 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). 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 в духе романов Ричардсона — об увлеченности пятнадцатилетней Жанеты лордом, его уверениях в любви к ней и мольбе Жанеты не осквернять «храм, посвященный невинности, чести и религии».

В систему образов-типов «Болтуна» включены три племянника Бикерстафа, также наделенные индивидуальными чертами. Старший собирается в Оксфордский университет; средний племянник скуп; 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 лишь в общих чертах: авторам 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), который мало говорит, но добродушно смеется каждой шутке; а также 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 «Болтуна» кроме ученого Бикерстафа были назначены 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 из 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 изображении 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» (Аристотель. Риторика // Античные риторика. М., 1978. С. 132).

В предисловии к первому из четырех томов, в которые было перепечатано полное издание листков «Болтуна», Стил от лица Бикерстафа писал: «Главная цель этого листка — обнаруживать ложный образ жизни, срывать маски с коварства, тщеславия и лицемерия, рекомендовать всеобщую простоту в вашем платье, разговоре и поведении». 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.

Памфлет — это произведение, рассчитанное 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 на 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...» (Spectator. № 1).

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 сблизает его с Исааком Бикерстафом. «Если я никогда 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). 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 слои английского общества XVIII в. и, воплощая наиболее характерные признаки их, служили зачатком создания типов, 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, говорит о создании в целом полотне журнала не просто образа-представления, а чувственно-наглядного героя, отражавшего определенное социальное явление, образа-персонажа, получившего развитие в английском просветительском романе, начиная с Де-фо.

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 потерял 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; со-

держит 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. Позтика сцен, раскрывающих посещение Зрителем имени сэра Роджера — очевидный пример преодоления жанра ежедневных нравоописательных эссе и приближения к роману, концептуальную характеристику которого позднее дал Т. Смоллет 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.

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 разработанности занимает юрист-студент, который призван представлять 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» (*Hazard: 1946. Т. 1. Р. 1*).

Третье место по значимости в клубе занимает сэр Эндрю Фрипорт, преуспевающий купец в Лондонском Сити. Чело-

век неутомимого трудолюбия, сильного ума и большого опыта, он всегда готов встать на защиту интересов своего сословия. Образ сэра Эндрю не особенно 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 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 радует мысль, что он сделает свои владения 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. 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 Хаником (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, улыбочив и весел. Он хорошо одевается, знает историю всякой моды и может сообщить вам, от которого из фаворитов 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 Хаником 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 Ханикому, исправив орфографические ошибки. Называя себя обожателем женщин, юноша нередко предпринимал сатирические выходы в отношении них. История Вили Ханикомы в журнале также имеет свое завершение. О нем рассказал Зрителю сам Хаником в своем письме. Управляющий имением, где Хаником не был тридцать последних лет, сбежал, не оставив счетов. Ханикому пришлось самому разбираться в делах. Природа и деревенская простота нравов пришили ему по вкусу, а

сердце его пленила дочь арендатора, без приданого, но юная и прекрасная. Женившись на ней, Хаником 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 выразителем не столько интересов духовного класса, сколько возвышенных идей своего времени. Только один священник стал выше словесной 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 напал на не 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 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 сотрудничество 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 этого отрывочно, с большими лагунами, очевидно, что снова этот характер не укладывается в жанровые рамки эссе. Стил выстраивает цепь событий жизни героя и семейства Лизард в определенной последовательности по-

ложений и обстоятельств, т. е. в движении сюжета. Внутри формы очерков, взятых как единое целое, возникает организуемое 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 г. 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 пристрастиях к разного рода проектам: перемостить улицы Лондона, сделать судоходными его реки, соорудить госпитали, обеспечить стабильный годовой доход всем жителям Великобритании и т. п., но 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 линий судьбы действующих лиц. При этом портретные и характерологические особенности их достаточно ярки и выпуклы. Наиболее законченно описание 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).

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 красоту 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 выражать свои мысли и чувства устно и письменно.

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 успешному формированию жанра просветительского романа в Англии.

Е. А. Цурганова.

«СОЛЬ»

В античной риторике и поэтике «соль» — поэтологическая метафора, обозначающая в первую очередь способность текста доставлять удовольствие слушателю или читателю. С одной стороны, она принадлежит к числу весьма распространенных в поэтике «кулинарных» метафор (связанных с метафоризацией словесного произведения как «пищи», а его восприятия — как «вкушения»); с другой стороны, ее можно отнести к числу устойчивых выражений, обозначающих неуловимую «прелесть» художественного произведения — то иррациональное, не поддающееся теоретическому осмыслению и вместе с тем приятно-

раздражающее, провокационное начало, которое присуще любому подлинному искусству; в этом плане метафору «соли» можно сопоставить с известным выражением («je ne sais quoi»), также обозначающим некую невыразимую суть искусства.

Как качество текста «соль» в описании античных теоретиков близка остроумию или даже отождествляется с ним. Сравнение остроумия с солью восходит к древности; еще древнее, видимо, метафорическая связь соли с высшими духовными удовольствиями. Плиний Старший в своей «Естественной истории» (XXXI, 41, 88) пишет, что соль «вещество настолько необходимое и незаменимое, что понятие о нем переносит на самые сильные радости духа (ad voluptates animi quoque nimias)»; нет лучшего слова, чем соль, чтобы обозначить «все прелести жизни, наивысшую веселость (summa hilaritas) и отдохновение от трудов».

Римская риторика пыталась включить метафору соли в свою понятийную систему. Согласно Генриху Лаусбергу (*Lausberg: 1990. S. 61, § 167*), «соль» как образ остроумной речи причислялась к уровню украшения (ornatus). На это указывает и типичная для античных авторов кулинарная метафорика, сравнение речи с кушаньем: само понятие «ornatus», по Лаусбергу, обязано своим названием украшению праздничного стола. Речь в этой метафорической системе уподоблялась собственно яству, соль (остроумие) — приправе, без которой удовольствие от еды невозможно.

По своему происхождению метафора соли-остроумия — специфически римская: немногочисленные греческие примеры метафоризации соли в сходном смысле относятся к более позднему времени и, вероятно, навеяны римским влиянием. Т. Штрессле, проследивший историю метафоры в античной культуре, приводит два таких греческих примера. Первый из них — из послания апостола Павла колоссянам: «слово ваше да будет всегда с благодатью, приправлено солью, дабы вы знали, как отвечать каждому» (Кол. 4:6). Второй — из лишь частично сохранившегося плутарховского сравнения Аристофана и Менандра: «Комедии Менандра содержат бесчисленные целомудренные, приправленные аттической солью речи, словно бы зародившиеся в море, из которого вышла Афродита. Но соль Аристофана — горькая и каменная, она имеет силу остроумия, кусачую, причиняющую нарывы» (*Strässle: 2005. S. 99-100*).

Как и в более ранних памятниках римской риторики, соль в обоих этих примерах фигурирует в качестве метафоры остроумия: мы имеем здесь дело с отголосками идей, изложенных в трактатах Цицерона и Квинтилиана.

Первым теоретиком, разрабатывавшим поэтологическую метафору соли, был, вероятно, Цицерон. В диалоге «Об ораторе» метафора возникает при обсуждении темы остроумия и смеха. Цицерон склоняется к признанию невозможности теоретически осмыслить «словесную соль» и обращает внимание на феномен, возникающий при попытке теоретизировать на тему смеха: там, где начинается «речь о смехе», сам смех тут же становится невозможным, — и напротив, «речь» кончается там, где начинается смех. С другой стороны, сами попытки рассуждать о смехе могут вызвать смех — но уже над самими незадачливыми теоретиками. В этом месте своего диалога Цицерон любопытным образом каламбурит: «Те, кто пытаются разработать теорию (ratio) и искусство (ars) смеха, проявляют себя как безвкусные (insulsi, буквально — несоленые), так что смех вызывает теперь сама их безвкусица (insulsitas)» (II:217). Таким образом, рассуждающие о «соли» (sal) тут же сами оказываются «безвкусными/несолеными», и сама их безвкусица вызывает то, что они пытались теоретически контролировать, — смех.

Остроумие, хотя и именуемое «искусством соли (ars

salis)», не может быть представлено в виде некоего теоретически обоснованного искусства (nullam esse artem salis — II:231), поскольку оно все-таки принадлежит сфере природы (natura), будучи природным даром, которому нельзя научиться. Это тем не менее не мешает Цицерону предложить простую двучленную классификацию проявлений остроумия: оно может состоять либо «в вещи» (in re), либо «в слове» (in verbo). «Острота, которая остается остроумной, в какие бы слова ни облачалась (quibuscumque verbis dixeris), состоит в вещах; та же, которая при замене слов теряет свою соль (quod mutatis verbis salem amittit), всю свою прелесть содержит в словах» (II:252).

Квинтилиан в целом продолжает линию Цицерона: остроумие в малой степени управляет искусством (хотя и «не совсем его лишено» — non ausim dicere carere omnino arte) и заключено скорее «в природе и обстоятельствах (in natura et in occasione)» (6:3:11). Он, однако, тщательнее и подробнее, чем Цицерон, разрабатывает вещественную сторону метафоры соли. Отмечая общепринятое обыкновение отождествлять соль со «смешным» (salsum in consuetudine pro ridiculo tantum accipimus), Квинтилиан вносит в нее корректив: связь между «соленым» и остроумным необязательна, хотя и встречается весьма часто. «Соль» — некая «приправа речи (orationis condumentum), которая воспринимается невно (latente iudicio), словно бы небом, и делает речь возбуждающей, освобождая ее от скуки (excitat et a taedio defendit orationem). Ибо как соль, когда мы умеренно добавляем ее в пищу, увеличивает удовольствие от еды, так и соль в речи возбуждает в нас жажду слушать еще (nobis faciat audiendi sitim)» (6:3:18-19).

Именно у Квинтилиана впервые, видимо, появляется мотив незаметности, неявности «соли»; развивается здесь и типичный для Квинтилиана мотив умеренности: соль в речи, точно так же как и соль в пище, хороша в меру. О мере Квинтилиан рассуждает и в связи со многими другими риторическими приемами; в пассаже о соли он не изменяет своему обыкновению, предостерегая от чрезмерной «солености» (которая обнаруживается им, в частности, у сатирика Луцилия).

Поэтологическая «sal Romanum» обсуждалась не только в риторических, но и в поэтических текстах. Таково стихотворение КАТУЛЛА (Catmen 16), в котором поэт набрасывает маленькую поэтологическую программу: стихи, по его мнению, лишь тогда обладают «солью» и «прелестью» (habent salem ac leporem), когда они «нежны и не слишком стыдливы (molliculi ac rapum pudici)». Таким образом, у Катуллы, по замечанию Т. Штрессле, «поэтологическая соль имеет афродиастическое действие» (*Strässle: 2005. S. 114*): поэт включает в парадигму метафорических значений «соли» новый мотив, который отсутствовал у Цицерона и Квинтилиана. Марциал в начале пятой книги эпиграмм вводит образ голой соли (sal nudum), обозначая им род особенно агрессивного, злого и вместе с тем фривольного юмора. Наконец, у Горация в одном из посланий (II:2:60) появляется смелый оксюморон — черная соль (sal nigrum): здесь «белый минерал превращается в поэтологическую метафору черного юмора» (*Strässle: 2005. S. 116*).

Изобретенный римскими авторами образ прочно укоренился в европейской поэтике. Им пользуется, в частности, ГЕОРГ ФИЛИПП ХАРСДЁРФЕР (в трактате «Поэтическая воронка», 1647-53): обсуждая правила составления «христианской речи», он отмечает, что она должна быть «приправлена солью» (т. е. вероучительными идеями), но в меру, так как иначе слушатель найдет ее «неприятной на вкус» (цит. по: *Strässle: 2005. S. 117*). Позднее И. В. Гете и Ф. Шиллер будут говорить об «эпиграмматической соли», Жан Поль — о «комической соли», В. Бенджамин — об «эпической соли»,

Ф. Дюрренматт определит свою драматургию как «искусство соли».

В России эту метафору вводит в оборот, видимо, А. Д. Кантемир (указано О. Л. Довгий) — в эпиграмме «К читателям» (1731):

Не гневитеся, тщецы, стихами моими.

С музой своей говорю; нет дела с иными.

Коли кому и смеюся, — ей, не с доброй воли,

Для украсы: ведь и в щах нет смаку без соли.

В собственном «Изъяснении» к эпиграмме Кантемир проявляет знание римской традиции: «В стихотворстве забавные и острые речи латин соль называются, и для того говорит автор, что смеялся иным для украсы своей сатиры, или прямо сказать: смешками поселил ее, чтоб была вкуснее ему чтущих». Любопытно, что русский поэт напрямую связывает «соль» с украшением речи («для украсы»), подтверждая отмеченную Г. Лаусбергом принадлежность этого приема к уровню риторического украшения.

А. Е. Махов.

СТИЛЬ.

Теория трех стилей в античности и Средневековье

Теория трех стилей, воспринимаемая ныне в качестве одного из атрибутов европейского классицизма, начала разрабатываться в античной риторике как учение о трех родах (*genera*) речи. Так, в «Риторике к Гереннию» (называющей роды речи также «фигурами») различаются «важный (торжественный, тяжелый — (*grave*)), «средний (*mediocre*)» и «ослабленный, упрощенный (*extenuatum, attenuatum*)» роды речи: важный представляет собой «большое и украшенное соединение важных слов (*verborum gravium magna et ornata constructio*)»; средний состоит «из слов более низкого (*humiliore*), но все же не самого низкого и необычайнейшего (*privulgarissima*) достоинства»; упрощенный «опускается до наименее употребительных выражений простой речи (*ad usitatissimam puri sermonis consuetudinem*)» (4:11).

Род в «Риторике к Гереннию» понимается не как константная характеристика, распространяемая на всю речь, но как переменный параметр: предполагается, что оратор должен «менять в речи фигуры, так чтобы за важным следовал средний, за средним — ослабленный, а потом чтобы они снова менялись (*figuram in dicendo commutare oportet, ut gravem mediocris, mediocrem excipiat attenuata, deinde identidem commutentur*)»; такое разнообразие позволит избежать пресыщения (*ut facile satietas varietate vitetur*).

В «Риторике к Гереннию» различение стилей является имманентно-языковым и никак не связано с различением функций оратора и предметов, «соответствующих» стилю. Цицерон в «Ораторе» связал три рода речи (*genera dicendi*), во-первых, с задачами оратора («сколько задач у оратора, столько есть и родов красноречия: точный, чтобы убеждать, умеренный, чтобы услаждать, мощный, чтобы увлекать — *quot officia oratoris, tot sunt genera dicendi: subtile in probando, modicum in delectando, vehemens in flectendo*», 69), а во-вторых — с предметом речи («о низком точно, о высоком важно и о среднем умеренно — *humilia subtiliter et alta graviter et mediocria temperate*», 100; «о малом просто, о среднем умеренно, о великом важно — *parva summis, modica temperate, magna graviter dicere*», 101).

Терминология на этом этапе, как видим, далека от устойчивости: «важный» род определяется чаще как *grave*

(важный, торжественный), но также и *vehemens* (страстный); средний — как *mediocre* (средний), *modicum*, *temperatum* (умеренный); простой — как *extenuatum* (ослабленный, упрощенный, уменьшенный), *subtile* (точный, буквальный), *summissum* (простой, низкий). Отсутствует ставшее привычным для нас противопоставление стилей как высокого и низкого: «первый» и «третий» роды речи противопоставлены скорее как «украшенный (и поэтому торжественный, важный — *grave*), аффективно-эмоциональный (и поэтому страстный — *vehemens*)» — «лишенный украшений (и потому буквальный, точный — *subtile*), чуждый страстности (и потому ослабленный — *extenuatum*)». Это двойное противопоставление — по линии (психологической) (наличие/отсутствие эмоциональности-аффективности) и по линии чисто риторической (наличие/отсутствие украшенности) сохранит значение и дальше.

Христианская культура восприняла эти идеи отчасти непосредственно, отчасти же — через посредничество Августина, который адаптировал их к новой системе ценностей. Следует упомянуть две его новации (подробнее рассмотренные в разделе Трансформация античных риторических идей в очерке Средневековая латинская поэтика). Во-первых, Августин отменил для «христианского оратора» Цицероновский принцип соответствия стиля предмету (поскольку «все, о чем мы говорим, — высокое»). (Принцип, впрочем, сохранил свое действие для светских тем и предметов, и потому теоретики Средневековья его активно разрабатывали). Во-вторых, Августин акцентировал в определении важного стиля его психологическую составляющую: этот род речи (*grande dicendi genus*) для него «не столько изыскан украшением слов (*verborum ornatus comptum*)», сколько «страстен эмоциями души (*violentum animi affectibus*)» («О христианском учении». *Lib. IV. Cap. 20. Col. 109*). Украшенность Августин склонен оставить среднему стилю (в отличие от Цицерона, для которого украшенность определяла важный стиль — см. *Quadlbauer: 1962. S. 9*). Поэтому три стиля он обозначает не только Цицероновскими терминами, но и по-своему, в соответствии со своими представлениями — как *acute, ornate, ardent* — «точный, украшенный, страстный» (*Ibid. Cap. 21. Col. 114*). Для каждого из стилей Августин формулирует соответствующий принцип выбора слов: «в простом (*submisso*) роде — достаточность (*sufficientia*), в умеренном (*temperato*) — блеск (*splendens*), в высоком (*grandi*) — страстность (*vehementia*)» (*Ibid. Cap. 28. Col. 119*).

О влиятельности августианской схемы свидетельствует, в частности, то, что ее воспроизводит еще РОДЖЕР БЕКОН: «Низкий (*humilis*) стиль довольствуется простой речью, (*simplici eloquentia*), средний (*mediocris*) наслаждается всей риторической украшенностью (*gaudet omni ornatu rhetorico*), торжественный блистает словами, исполненными чувств (*grandis verbis nititur affectuosis*)» («*Moralis philosophia. V:2:13*. Цит. по: *Quadlbauer: 1962. S. 132*).

Применительно к поэтическим текстам нечто подобное «теории трех стилей» впервые в латинской традиции, видимо, излагает ГОРАЦИЙ в пассаже из «Искусства поэзии» (26–28), где довольно юмористически описаны старания незадачливых поэтов удерживаться в пределах выбранной манеры изложения: «Тому, кто стремится к гладкости (*levia*), недостает силы и души; вещающий великое (*grandia*) — надувается (*turget*); тот же, кто слишком робует бури, — достигает безопасности, пресмыкаясь долу (*serpit humi*)». По сути дела, Гораций описывает негативные следствия, связанные с безоговорочным следованием той или иной манере/стилю. Видимо, он,

как и «Риторика к Гереннию», склонялся к мысли о необходимости варьировать манеру — по крайней мере, далее он советует комедии иногда «возвышать голос» (т. е. переходить в высокий стиль), а трагедии — «печалиться в простой (скромной) речи» (93-95).

Это место из Горация будет воспринято средневековыми авторами как описание пороков (*vitium*), в которые может впасть поэт. Оно контаминировалось ими с более систематичным изложением учения о пороках в «Риторике к Гереннию» (4:15-16), где высокому роду соответствовала напыщенность (*turget et inflata oratio est*), среднему — сумбурность и расплывчатость (*dissoluta, fluctuans*; ср. также Цицерон, «Оратор». 58); низкому — сухость и бескровность (*aridum et exsangue*).

Каролингская «Венская схолия», в духе средневековой страсти к симметричным построениям, трактует три порока как «другие три рода», связанные с первыми тремя отношениями контрастной симметрии. Основой для построения служит причудливо понятый Гораций: толкуя его насмешку над неумелыми поэтами, которые «измышляют призрачные (нелепые) образы (*vanae fingentur species*)», схолиаст понял слово «*species*» в смысле «вид», усмотрев здесь намек на три стиля (*stili*) — «низкий, средний и важный (*humile, mediocre et grave*)». «Этим трем видам или родам речи сопоставлены или противопоставлены другие три вида — бескровный, сумбурный или расплывчатый, напыщенный (*His tribus speciebus sive generibus orationum sunt aliae tres species affines vel contrariae, quae sunt exsangue, dissolutum ac diffuens, turgidum*)» (Цит. по: *Quadlbauer: 1962. S. 34*).

Систематическое обоснование учение о трех поэтических стилях получает в позднеантичных комментариях к Вергилию. Элий ДОНАТ в «Жизни Вергилия» впервые постулирует связь между тремя произведениями Вергилия и тремя стилями. Если «существуют три рода речи (*tres modi sint elocutionum*)» — сжатый (*tenuis*), умеренный (*moderatus*), мощный (*validus*), то «вероятно, что Вергилий, который первенствует во всех родах, хотел подвести буколки к первому роду (*ad primum modum conferte*), георгики — ко второму, а «Энеиду» — к третьему».

Далее Донат придает этому разделению и стадийно-историческую перспективу. Буколка соответствует первоначальной, пастушеской жизни человечества — «в простоте ее персонажей распознается образ золотого века (*velut aurei saeculi speciem in huiusmodi personarum simplicitate cognosci*)»; георгики — этапу возделывания земли (*rura culta*); «Энеида» — тому периоду, когда «начались войны за возделанные и плодородные земли». Иначе говоря, Вергилий сначала воспел пастухов, затем — земледельцев, и наконец — воинов. По мнению Франца Квальдбауэра (*Quadlbauer: 1962. S. 10-11*), эта стадийная схема объясняет название третьего стиля у Доната: слово «мощный» (*validus*) соответствует представлению о воине.

У Доната триада произведений Вергилия впервые воспринята как модель, определяющая троичность стилей, но также и троичность исторических эпох, предметных сфер, человеческих сословий. Корпус трех текстов Вергилия позволяет установить соответствие между стилем, предметом и человеком в его сословной обусловленности. Идея Доната оказала глубокое влияние на Средневековые.

Термин стиль (*stilus*) вместо привычного род (*genus*) впервые, видимо, использует СЕРВИЙ в «Комментариях к Вергилию» (1, praefatio), когда говорит о «торжественном стиле, состоящем в высокой речи и значительных мыслях (*stilus grandiloquus, qui constat alto sermone magnisque sententiis*)». Здесь «торжественность» едва ли не впервые описана пространственной метафорой высоты (*altus sermo* — «высокая речь»); в Новое время связь торже-

ственного/серьезного и «высокого» станет привычной, так что сам стиль будут называть «высоким» едва ли не чаще, чем «важным».

Впрочем, Сервий тут же возвращается к термину «род», определяя три рода речи (*genera dicendi*) как низкий, средний, торжественный (*humile, medium, grandiloquum*).

Итак, к излету античности сформировались две традиции понимания трех родов/стилей: риторическая (Цицерон, позднее также Августин) и поэтическая (комментарии к Вергилию). Первая традиция ставила выбор рода речи в зависимость от задачи оратора и предмета речи (при этом рекомендовалось варьировать стиль речи, дабы не наскучить слушателю); вторая традиция фактически связывала выбор рода с принадлежностью изображаемых людей к определенному сословию (при этом предполагалось, что всё произведение выдерживается в данном стиле).

Средневековые восприняло и соединило обе традиции, с вытекающими из этого соединения противоречиями. На вопрос о том, следует ли неуклонно следовать избранному стилю или, напротив, варьировать стиль, даются разные ответы. Сторонник первой позиции — Джеффри Винсофский: посредством подзаголовка цитат он ухитряется привлечь в свои сторонники Горация, который, как мы видели, склонялся скорее к варьированию стилей. Опираясь на вышеупомянутое место о «стилях» из «Искусства поэзии», Джеффри излагает учение о стилевых пороках: «Существуют три порока (*vitia*), связанные с тремя стилями. С торжественным (*grandiloquo*) стилем связан порок, именуемый высокопарностью и напыщенностью (*turgidum et inflatum*); со средним (*mediocri*) — порок, именуемый сумбурностью и расплывчатостью (нерешительностью, многословием, туманностью? — *dissolutum et fluitans*, в другом месте — *fluctuans*. — «Документ о способе и искусстве сочинять и стихотворствовать». II:3:159. P. 315); с низким (*humili*) — порок, именуемый сухостью и бескровностью (*aridum et exsangue*)» (Там же. II:3:145. P. 312).

Объясняя далее, как избежать этих пороков, Джеффри следует в направлении прямо противоположном тому, которое, видимо, имел в виду Гораций. По его мнению, главный способ избежать пороков — неуклонно следовать избранному стилю: «Следует иметь в виду, что мы не должны менять стиль материи (*ut stylum materiae non variemus*), т. е. из торжественного стиля не опускаться в низкий (*de grandiloquo stylo non descendamus ad humilem*)» (II:3:157. P. 315). Любопытно, что для подкрепления своей установки Джеффри привлекает авторитет Горация: мысль о необходимости «простоты и единства (*simplex et unum*)» (23) и его же насмешки над поэтом, который с целью разнообразить (*variare*) свой предмет рисует дельфина в лесах (29-30). Джеффри несколько не смущает, что Гораций в этих местах вовсе не имеет в виду стиль.

Среди сторонников варьирования — ХРАБАН МАВР. Полагая, что «пространная (*prolixa*) речь, выдержанная в одном роде, хуже удерживает [внимание] слушателя (*minus detinet auditorem*)», он не опирается на авторитет, но прибегает к собственной, по-видимому, метафоре тени и света: «В торжественном роде (*in grandi genere*) начала [стиля] всегда или почти всегда следует ослабить (*temperata decet esse principia*); и ведь во власти красноречия — сказать просто (*submisse*) какие-то вещи, которые можно сказать торжественно (*granditer*), так что сказанное затем торжественно в сравнении с этими просто сказанными вещами покажется еще более торжественным; тень этих просто сказанных вещей как бы прибавит торжественному света (*eorum tanquam umbris luminosiora reddantur*)» («О наставлении клириков», 819. Lib. III, cap. 35. Col. 412).

Менее определенную позицию занял ИОАНН ДЕ ГАРЛАНДИЯ. С одной стороны, он запрещает «неуместное варьирование стилей (*incongrua stilorum variatio*)»; с другой — отмечает, что иногда «серьезная материя может и принижаться (*potest gravis materia humiliari*) по примеру Вергилия, который называет Цезаря Титиром» (Титир принадлежит к пастухам — т. е. к низкому роду). Понятно, что возможна и обратная операция: повышение низкой материи (цит. по: *Quadlbauer:1962. S. 117*).

Для средневековой трактовки стиля в высшей степени характерно, что в триаде стилей понятие «стиль» иногда подменяется понятием «материя (предмет)». Так, Гарландия говорит не о *gravis stylus*, но о *gravis materia*. Идея соответствия стиля и предмета Средневековьем усваивается так глубоко и серьезно, что «различению» по стилям подвергаются не только слова, обозначающие вещи, но и сами вещи. Это видно, в частности, из каролингской «Венской схолии» к «Искусству поэзии» Горация, где различие родов иллюстрируется следующим примером: «Низкий род (*humile genus*) — когда низкие вещи (*res viles*) обозначаются соответствующими словами. Так, когда говорят: «горящая плошка (*ardentem testam*)», то тем самым называют низкую вещь, а именно плошку, ее собственным именем (*sibi convenientibus vocibus*). В среднем (*mediocre*) же роде скажешь «свеча (*lucerna*)», ибо свеча нечто не меньшее, чем плошка, но скорее большее. Важный (*grave*) же род — когда говоришь «золотой светильник (*aureos lychnos*)», ибо он относится к жизни высших сословий (*pertinent tantum ad potentes*)» (цит. по: *Faral:1924. P. 86-87*).

Если в античной традиции качество стиля определялось словом — низким, важным, обычным и т. п., то здесь качество стиля определяется предметом, «материей, материалом» (*Quadlbauer:1962. S. 35*). Автор «Венской схолии», по выражению Эдуарда де Бройна, — «настоящий реалист» (*Bruyne:1946. I. P. 232*): он рассматривает не три разностильных именованья одной и той же вещи, но три разных предмета, каждый из которых назван собственным именем (*proprio nomine*). Принадлежность слова к стилю определяется рангом вещи, которую это слово обозначает; ранг вещи в свою очередь определяется социальным статусом ее владельца. В итоге, «статусом человека (владельца вещи) определяется выбор стилистического рода» (*Quadlbauer:1962. S. 36*). Золотой светильник (*aureos lychnos*) относится к важному стилю не потому, что выражение «*aureos lychnos*» само по себе, по своему имманентному словесному качеству, является торжественным, но потому что золотыми светильниками владела знать.

В этом смысле характерно и возникающее у Джеффри Винсофского (в вышеприведенной цитате) выражение «*stylum materiae*»: говоря о стиле, он имеет в первую очередь некое качество предмета, а не слова. Это видно и в его определении стилей: «Существует три стиля: низкий, средний, торжественный (*humilis, mediocris, grandiloquus*). Они получили свои наименования в соответствии с людьми или вещами, о которых идет речь (*ratione personarum vel rerum de quibus fit tractatus*). Когда говорится об общезначимых [или «великих», если читать вместо *generalibus* — *grandibus*, как предлагает Э. Фараль — *Faral:1924. P. 87* — А. М.] людях или вещах (*de generalibus personis vel rebus*), то стиль торжественный; когда о мало-значительных (*humilibus*) — стиль низкий; когда о средних — стиль средний. Все эти стили использовал Вергилий: в буколичках — низкий, в георгиках — средний, в «Энеиде» — торжественный.

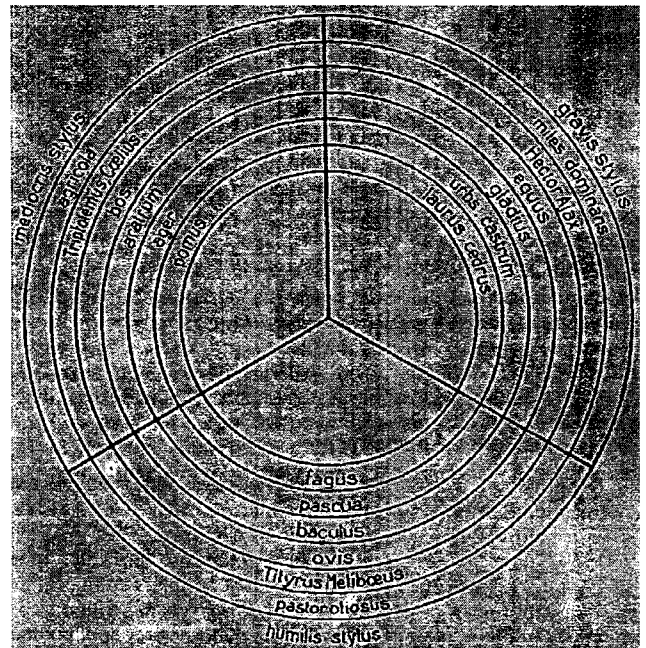
Ту же линию проводит и ИОАНН ДЕ ГАРЛАНДИЯ, который в основу деления на стили (*styli*) кладет сословия

(*status hominum*): «пастушеской жизни (*pastorali vitae*) соответствует низкий стиль (*humilis*), земледельцам (*agricolis*) — средний (*mediocris*), высокий (*gravis*) — высоким лицам, которые возвышаются над пастухами и земледельцами: («*Парижская поэтика*». Цит. по: *Faral:1924. P. 87*).

Такой «вещный» подход к стилю может показаться совсем уж оторванным от слова; однако не следует забывать, что для средневекового автора названная в тексте вещь часто имела скорее словесную, чем материальную природу: она была в большей мере элементом литературной, чем бытовой реальности. Как справедливо отмечает Франц Квадльбауэр, автор схолии свой «золотой светильник» заимствовал из Вергилия, у которого именно такие светильники (*lychni*) висят в царском дворце («*Энеида*». 1:726) — отсюда, по всей вероятности, и связь светильника с «власть имущими» (*potentes*).

Стиль мыслился как отражение иерархии, существующей в самом устройстве мира, — не взятой не непосредственно из реальности, а пропущенной сквозь призму триады Вергилия. Три текста Вергилия в сознании средневекового человека вообще как бы охватывали земной мир в его делении на три основные сферы, которые в свою очередь находили выражение в трех стилях. Это видно из знаменитой анонимной средневековой эпитафии Вергилия: «*Pastor arator eques pavi colui superavi / caprus hostes fronde ligone manu* (Пастух, земледельец, рыцарь пас, возделывал, превосходил; коз, пашни, врагов; хворостину, мотыгой, дланью)» (*Bourgain:2005. P. 424*).

В пределах каждой сферы намечался свой круг репрезентативных для данной сферы (и стиля) вещей (*res*), соответствующих функциям деятеля, орудия, предмета приложения действия и т. п. Завершенный вид эта система соответствия стилей предметным сферам нашла в мнемоническом орудии — так называемом колесе Вергилия.



Оно представляло собой окружность, разделенную на три равных сектора. Каждый сектор соответствовал стилям *gravis, mediocris, humilis*. Стилям были подчинены сословия представленные здесь как типовые литературные образы *miles dominans* (воин-начальник, рыцарь), *agricola, pasto*

otiosus (отдыхающий пастух). Каждому стилю и образу соответствовал отобразенный тут же, в соответствующем секторе, круг предметов: высокому стилю и рыцарю («Энеида») соответствовали меч, конь, крепость, лавр; среднему стилю и землепашцу («Георгики») — плуг, бык, поле, фруктовое дерево; низкому стилю и пастуху («Буколики») — овца, посох, пастбище, буквое дерево (*fagus*) (*Faral:1924. P. 87*). Колесо Вергилия, таким образом, одновременно организовывало и мир, и литературный стиль.

В некоторых каролингских текстах эта система соответствий усложнена введением в нее общеизвестной в Средние века триады «частей философии» (т. е. науки) — философии натуральной, моральной и рациональной (т. е. физики, этики и логики). «*Vita Vossiana*» сопоставляет буколики с физикой, георгики — с этикой, «Энеиду» — с логикой; манускрипт «*Philargyius II*» соединяет все имеющиеся триады «в телеграфном стиле» (*Quadlbauer:1962. S. 26*): «*humile, medium, magnum: physica, ethica, logica. Bucolica, Georgica, Aeneades: naturalis, moralis, rationalis. Pastor, operator, bellator*».

Основная проблема этой стройной системы состояла в ее закрытости: если с буколикой, георгикой и героической поэмой все было ясно, то оставалось непонятным, как разделить стиль жанров, в которых Вергилий ничего не написал. Особую разногласию мнений вызывали, конечно, драматические жанры — комедия и трагедия — представление о которых у средневековых авторов и без того было смутным. Все же трагедию склонялись отнести к высокому стилю, а комедию — к низкому, но иногда относили и к среднему. Так, глоссатор Папиас (сер. XI в.) различает высокий стиль (*altus stilus* — следует отметить появление названия, которое станет в дальнейшем типичным для этого стиля) трагедии (она описывает «дела царств — *res regnum*») и «средний и сладостный (*mediocris et dulcis*)» комедии (ее материя — «дела частных и незначительных людей, *res privatarum et humilium personarum*»). Отнесение комедии к среднему стилю он обосновывает тем, что в ней часто идет дело и «о значительных людях (*gravibus personis*)» (*Quadlbauer:1962. S. 62*).

Деление стилей, отражавшее разделение предметов и людей, в средневековой системе фактически не было соотносено с тем, что мы теперь называем «жанрами» (ибо произведения Вергилия служили скорее моделями сфер реальности, чем образцами «жанров»): задачу такого соотношения Средневековье оставило последующим эпохам.

А. Е. Махов.

ТРАГЕДИЯ

1. В трактовке Аристотеля

Аристотель в трактате «Поэтика» дает определение трагедии, подчеркивая родовой признак поэзии — подражание и видовой признак трагедии — подражание действию. «Трагедия есть подражание действию важному и законченному, имеющему определенный объем, [подражание] при помощи речи, в каждой из своих частей различно украшенной; посредством действия, а не рассказа, совершающее путем сострадания и страха очищение подобных аффектов» (1149b; здесь и далее — пер. В. Аппельрота).

Определение строится по предложенной Аристотелем в работе «Метафизика» (VIII, 8, 1050a) схеме, рассматривающей каждую вещь в неразрывном единстве трех ее составляющих: «материала», прилагаемых к этому материалу сил

и средств, конечной цели.

Аристотель называет образующие части организации материала в трагедии: «Части эти суть: фабула, характеры, мысль, сценическая обстановка, словесное выражение и музыкальная композиция» (1149b). Эти части служили ориентирами, которым должен был следовать художник при составлении произведения.

Главное место среди драматургических присмов трагедии Аристотель отдавал фабуле, называя ее «душой» трагедии (1450b): «фабула, служащая подражанием действию, должна быть изображением одного и притом цельного действия, и части событий должны быть так составлены, что при перемене или отнятии какой-нибудь части изменялось и приходило в движение целое, ибо то, присутствие или отсутствие чего незаметно, не есть органическая часть целого» (1451a). Единство действия, по Аристотелю, — безусловное требование, непререкаемая норма. Приписываемые Аристотелю в позднейшие времена требования «единства времени» и «единства места» — условия необязательные. В отношении «единства места» в «Поэтике» не говорится ни слова, в отношении «единства времени» есть упоминание: «Трагедия старается, насколько возможно, вместить свое действие в круг одного дня, или лишь немного выйти из этих границ» (1449b).

Для развития действия, диктующего объем трагедии, Аристотель считает определяющими не внешние, а внутренние границы: «размер определяется самой сущностью дела, и всегда по величине лучшая та [трагедия], которая расширена до полного выяснения [фабулы], так, что, дав простое определение, мы можем сказать: тот объем достаточен, внутри которого, при непрерывном следовании событий по вероятности или необходимости, может произойти перемена от несчастья к счастью или от счастья к несчастью» (1451a). Классическим образцом такой драмы Аристотель считает «Царя Эдипа» Софокла. Составляющие композиционные части трагедии: пролог, эпизодий, эксод, хор.

Конечную цель трагедии Аристотель видел в том эмоциональном впечатлении, которое она производит на зрителя, и описывал его как трагическое очищение, катарсис. Каждый род искусства должен доставлять свое особое, свойственное именно ему наслаждение. Для трагедии Аристотель выделял в качестве такого удовольствия эмоции страха и жалости (сострадания). «Трагедия есть подражание не только законченному действию, но также страшному и жалкому, а последнее происходит особенно тогда, <когда случается неожиданно>, и еще более, если случается вопреки ожиданию и одно благодаря другому, ибо таким образом удивительное получит большую силу, нежели если бы оно произошло само собой и случайно» (1452a).

Подражание страшному и жалкому составляет, по Аристотелю, особенность художественного изображения в трагедии и добиваться этого следует самим ходом действия: «Страшное и жалкое может быть произведено театральной обстановкой, но может возникать и из самого состава событий, что имеет преимущество и составляет признак лучшего поэта. Именно: надо и вне представления на сцене слагать фабулу так, чтобы всякий слушающий о происходящих событиях, содрогался и чувствовал сострадание по мере того, так развиваются события; это почувствовал бы каждый, слушая фабулу “Эдипа”» (гл. 14, 1453b).

В отличие от умозрительной теории искусства Платона, теория трагедии Аристотеля была построена на тщательном изучении и обобщении явлений литературной жизни классической Греции. Аристотель пишет: «Испытав много перемен, трагедия остановилась, приобретя достоудольную и

воплне присущую ей форму», но при этом отмечает: «Здесь не место рассматривать, достигла ли уже трагедия во [всех] своих видах достаточного развития, или нет, как сама по себе, так и по отношению к театру» (1449а).

В XX в. концепция Аристотеля в отношении трагедии активно использовали представители «чикагской школы» критики (см. Западное литературоведение XX века. Энциклопедия. М., 2004. С. 460-461).

Е. А. Цурганова.

2. Теория трагедии во Франции XVII-XVIII вв.

Елизаветинская трагедия конца XVI в. (К. Марло, У. Шекспир) была мало связана с аристотелевской концепцией трагедии и не получила осмысления в теоретических поэтиках. Идеи Аристотеля о трагедии были развиты и трансформированы в теории французских классицистов XVII в.

Жан Шаплен в «Обосновании правила двадцати четырех часов и опровержении возражений» (1630) утверждал, что античные авторы оставили «наставления о привычках, возрасте персонажей, месте действия, о единстве фабулы, ее истинной протяженности, короче говоря, о достижении правдоподобия...» (С. 266). Исходя из этого, Шаплен, считая неправдоподобным «уплотненное поэтом в два или три часа действие, продолжавшееся десять лет», видит в правиле 24 часов обязательное условие драматического правдоподобия: «воспринимая в течение трех часов столько событий, сколько в действительности может произойти за двадцать четыре часа, разум, по крайней мере, во время спектакля, легко допускает, что происшедшее длилось примерно сутки» (С. 269).

Франсуа д'Обиньяк в «Практике театра» (1657) подчеркивал зрелищность трагедии, утверждая, что поэт «пользуется всем, что могут предоставить его искусство и ум, чтобы заставить восхищаться зрителей, и трудится единственно для их удовольствия» (С. 325). Трагедия для д'Обиньяка — риторический жанр, сочетающий удовольствие и правдоподобие; автор «согласует природу действия с подлинной историей» (С. 327), стремясь доставить зрителям удовольствие, но скрывая это стремление. Требование единства действия в трагедии критик считал одним из главных правил, введенных Аристотелем; искусный поэт «выберет из истории лишь одно значительное действие» (С. 341). Не менее важным является и правило единства места, хотя критик признавал, что Аристотель ничего не говорил о нем. Что же касается правила единства времени, то его применяли еще Эсхил, Еврипид и Софокл: «постигая природу драматической поэмы, они сами убедились, что неразумно отводить ей время более долгое» (С. 352). У трагедии должен быть определенный предмет изображения — «жизнь государей, полная беспокойства, тревог, восстаний, войн, убийств, бурных страстей и великих событий» (С. 357), однако убеждение, что у трагедии должна быть непременно несчастливая развязка, д'Обиньяк считал ошибочным. Трагедия — это «произведение величественное, серьезное, значительное и соответствующее бурной и превратной судьбе государей... , театральная пьеса называется трагедией единственно в зависимости от того, какие события и каких людей она изображает, а не от того, какова ее развязка» (Там же). Критик полагал, что у французов трагедия сохранилась гораздо лучше других жанров античности, «ибо французы обладают нравами героическими и серьезными» (С. 358).

Пьер Корнель в «Рассуждении о трагедии и о способах ее трактовки согласно законам правдоподобия или необходимости» (1660) обращался к аристотелевскому понятию

катарсиса и средствам его воплощения: «Дабы легче было добиться возбуждения сострадания и страха, к чему нас как будто обязывает Аристотель, он помогает нам в выборе лиц и событий, которые по преимуществу способны вызывать и то и другое» (С. 379). Полемизируя с Аристотелем, считавшим, что трагедия не должна изображать несчастье достойных людей («Поэтика». 1452b34), Корнель полагал, что героями трагедии могут быть «люди совершенной добродетели, поверженные в беду», хотя они не вызывают страха, а лишь сострадание; а «несчастье человека очень дурного не возбуждает ни сострадания, ни страха» (С. 382). Единство действия в трагедии Корнель трактовал как достижение не обособленности, а полноты и связности. Считая единство времени требованием не только Аристотеля, но и здравого смысла, Корнель уточнял: «хотя мы и обязаны сводить всякое трагическое действие к одному дню, это не мешает сообщить в трагедии рассказом или каким-нибудь другим более искусным способом о том, что делал герой ее в течение многих лет» (С. 389). Менее жестко, чем Шаплен, толковал Корнель и единство места.

В отличие от Корнеля, создателя героико-политической трагедии, создатель трагедии любовно-психологической Жан Расин в предисловии к пьесе «Андромаха» (1668) утверждал, что персонажи трагедии «должны обладать средними достоинствами, то есть добродетелью, способной на слабость», а в предисловии к «Британику» (1670) писал, что герой трагедии «не только не должен быть совершенным, но ему всегда надлежит обладать каким-нибудь несовершенством» («Литературные манифесты западноевропейских классицистов». М., 1980. С. 420-421). Особое значение имеет *Предисловие к трагедии «Береника»* (1670), в котором Расин признается в своем стремлении создать трагедию во вкусе древних — основанную на «простоте действия». Правило простоты Расин считает одним из основных, предписанных древними драматургами. «В трагедии трогает только правдоподобное» (Р. 49), а простота действия трагедии подкрепляет это правдоподобие. Тем самым Расин последовательно придерживается классицистических принципов в трактовке жанра.

В XVIII в. одним из первых к осмыслению трагедии обратился Жан-Батист Дюбо. Он подчеркивает большее эмоциональное воздействие на зрителей трагедии в сравнении с комедией, хотя сам предпочитает комедию. «Трагический поэт описывает события, ... которые случаются с властями и другими влиятельными лицами... Трагедия изображает героев, на которых мы не можем походить в силу нашего положения; события, ею описываемые, настолько отличны от всего с нами случающегося, будут всегда несколько туманными и мало пригодными в жизни» («Критические размышления о поэзии и живописи», 1719. С. 59). Очевидно, что в подобных суждениях уже намечено движение к полемике с классицизмом, которая развернулась в просветительской эстетике Дидро и Лессинга.

Вольтер, будучи продолжателем драматических традиций театра XVII в., помещает «Рассуждение о древней и новой трагедии» в качестве предисловия к своей трагедии «Семирамида» (1748). Он полагает, что некоторые итальянские трагедии-оперы (в частности, Метастазно) имеют сходство с античными трагедиями, поскольку соблюдают единство места, действия и времени, но порой чрезмерно украшают себя «отрывочными ариями, вставными ариеттами» (С. 102). Такой же недостаток — и у французских трагедий-опер.

Но еще до этих опер во Франции появилась «настоящая трагедия», иногда даже превосходящая достоинствами античную. «Я не утверждаю, — пишет Вольтер, — что французская сцена во всех отношениях затмила греческую и

позволяет ее забыть. (...) Но с каким бы почтением мы ни относились к этим первым гениям, их преемники часто доставляют гораздо больше удовольствия (С. 106). Это не означает, что писатель отдает предпочтение всем новым трагедиям; он видит недостаток многих из них во вторжении романического элемента (прежде всего — любовной интриги). Анализируя сюжет «Семирамиды», в котором есть эпизод с тенью мертвеца, встающего из могилы, Вольтер обращает внимание на то, что его современники критикуют сверхъестественное в трагедии, поскольку время веры в чудеса прошло. Он, однако, не согласен, что элементы чудесного всегда портят трагедию. Более того, римляне не верили в привидения, но использовали их в сюжете трагедий; англичане, не будучи более суеверными, чем римляне, с удовольствием смотрят «Гамлета» Шекспира, который, пусть и не во всем, нравится и самому Вольтеру: «мы находим в “Гамлете”... возвышенные места, достойные величайшего гения» (С. 114). Важной функцией трагедии драматург считает поучение. Однако оно должно «всецело выражаться в действии» и быть занимательным. В «Рассуждении г. Дюмолара ... о главных трагедиях на сюжет “Электры”» (1750), «Историческом и критическом рассуждении по поводу трагедии “Тебры”» (1769), «Письме Французской академии» (предисловии к трагедии «Ирена») (1778) Вольтер дополняет свое определение трагедии как «подражания природе»; он говорит, в частности, о ее способности включать и «безыскусных персонажей», а не только принцев, властителей и т. п.

Наиболее развернутое определение трагедии дал шевалье ДЕ ЖОКУР, статья которого («La Tragédie») была включена в «Энциклопедию» Дидро и Д'Аламбера. Понимая трагедию как «репрезентацию героического действия, целью которой является стремление вызвать ужас и сострадание», Жокур рассматривает теории двух, с его точки зрения наиболее значительных теоретиков трагедии — Аристотеля и Корнеля. Аристотель стремился объяснить природу трагедии и сформулировать ее правила. Корнель ставил целью усовершенствование жанра и не всегда соглашался с античным философом. В любом случае, трагедия понималась и должна пониматься как «репрезентация героического деяния»; при этом имеется в виду не только внешний героизм, но и героизм души. Если в трагедии изображаются злодеи, то в них тоже может быть нечто героическое — хотя бы в масштабе их злодеяний (Нерон), в отваге (Катилина), силе (Медея) и т. п. Героическое может содержаться не только в действии (наказание тирана, захват власти), но и в характере персонажа, высокого уже по своему положению — короля, принца и т. п.

В то же время героическим определением трагедии не исчерпывается. В эпопее также может изображаться героическое действие, но в ней отсутствует непереносимое для драматического жанра стремление вызвать ужас и восхищение. Кратко характеризую главных трагиков античной Греции — Эсхила, Софокла и Еврипида, Жокур утверждает: «В общем, трагедия греков проста, естественна, последовательна и не запутана; действие строится и развивается беспрепятственно, как если бы нигде не ощущалось искусство». Сравнивая с греческой трагедией римскую — пьесы Сенеки — Жокур критикует их за запутанность и громоздкость, ужасаясь длиннотам и бесконечным описаниям.

В исторической части статьи Жокур останавливается на анализе французской трагедии до Корнеля — пьесах Жюделя, Гарнье и Арди, находя в них различные недостатки — декламационность, отсутствие правил, громоздкость композиции, и противопоставляет этой продукции совершенство корнелевской трагедии. Обзор английской трагедии вклю-

чает Шекспира, Б. Джонсона, Конгрива, Аддисона; Жокур отдает должное многим достоинствам этих сочинителей (особенно Аддисону, автору «шедевра» — трагедии «Катон»), хотя отмечает и недостатки их трагедий. Подводя итоги, автор расширяет первоначальное определение трагедии: это «подражание жизни и речам героев, обладающих высокими страстями, переживающих великие катастрофы», целью которой является стремление «внушить ужас и сострадание», а для этого необходимы персонажи, вызывающие симпатию и уважение, но попавшие в трудную ситуацию.

Н. Т. Пахсарьян.

ТРИ ЕДИНСТВА

Правила трех единств (*règles des trois unités*) — один из важнейших принципов поэтики драматургии классицизма XVII в., требующей единства действия (в пьесе должна быть одна главная интрига, не заслоненная побочными), единства времени (действие должно происходить в течение 24 часов) и единства места (все действие должно происходить в одном условном дворце — в трагедии, или в буржуазном доме — в комедии). Соблюдение этих правил обеспечивало, по эстетической логике классицистов, правдоподобие художественных образов и сюжетов. Из всех правил наиболее важным было единство действия; оно же было и наиболее бесспорным, поскольку, в отличие от единства времени или места, не допускало различия в трактовке и признавалось необходимым не только последовательными сторонниками классицизма.

Истоком правил трех единств принято считать «Поэтику» Аристотеля; однако античный мыслитель, во-первых, упоминал только единство действия и времени, а, во-вторых, не столь жестко, как его последователи, определял содержание этих правил (например, единство времени предполагало у него действие за «оборот солнца», т. е. от 12 до 30 часов — 1449б). Еще в эстетических трактатах эпохи Ренессанса появились первые указания на правила трех единств: у Т. Себиле («Французское поэтическое искусство», 1548), Скалигера («Поэтика», 1561), Л. Кастельветро («“Поэтика” Аристотеля...», 1570; о его особой роли в выработке этих правил → очерк Итальянская поэтика), а также у Ж. де Ла Тайя, писавшего в «Искусстве трагедии» («De l'art de la tragédie», 1572): «Нужно всегда представлять историю или действие в один день, в одно время и в одном месте» (Цит. по: *Génétiot: 2005*. P. 314). Большую роль в их популяризации сыграла практика итальянской «ученой» трагедии. Однако в начале XVII в. расцвет барочного театра приглушил интерес к этим правилам. О них сочувственно упоминал лишь Воклен де ла Френе в «Поэтическом искусстве» (1605), обращенном больше к поэзии в целом, чем к драматическим жанрам в частности. В «Предисловии к трагедии “Тир и Сидон”» Франсуа Ожье (1628) и в авторском введении к «Великодушной немке» Антуана Марешаля (1630) ценность правил оспаривается, утверждается «неправильность» как поэтологический принцип. Только в 1631 г. в предисловии к пьесе «Сильвиана» (1631) Жан Мэре вновь уделяет внимание единствам, защищает их применение, а в трагедии «Софонисба» (1634) придерживается всех трех правил.

Но особое значение в начале 1630-х годов имело написанное Жаном ШАПЛЕНОМ «Обоснование правила двадцати четырех часов и опровержение возражений» (1630), поскольку в нем через принцип единства времени утверждается «правильная» поэтика классицизма в целом. Правила выступают в качестве необходимого условия

подражания «прекрасной природе»: единство места позволяет зрителям отнестись к театральному действию как к правдоподобному, единство времени создает естественное соотношение между длительностями спектакля и действия пьесы, и т. п. Все это позволяет «убеждать и волновать живым представлением вещей и обязать взгляд обмануться к своей собственной пользе». Кроме того, правила единств придают действию простоту и ясность.

Хотя основной областью применения трех правил была драматургия, правило единства времени критики стремились распространить и на эпическую поэму, а тем самым — и на роман: тот же Шаплен в предисловии к поэме Дж. Марино «Адонис» (1623) говорил о действии в течение одного года, соответствующем 24 часам действия пьесы, а ЖОРЖ ДЕ СКЮДЕРИ (или его сестра Мадлен де Скюдери — авторство точно не установлено) в предисловии к роману «Ибрагим» (1641) пишет о «правиле 12 месяцев» для романного действия и о том, что в одной фабульной линии романа должно соблюдаться единство действия.

Чрезвычайную остроту принимает вопрос о правилах в период «спора о “Сиде”» (1637-1638 гг.). П. Корнель в знаменитой пьесе позволил себе расширительное толкование правил, что вызвало протест академической критики. Наиболее строго критиковал Корнеля Жорж де Скюдери («Observations sur le Cid», 1637), поскольку считал, что правдоподобие решительно расходится с правдой (а, стало быть, сюжет «Сиды» не может быть эстетически оправдан исторической правдой); правило единства времени он сводил к 12 часам, что вызвало возражения даже у Ж. Шаплена. Впрочем, Шаплен также требовал строгого соблюдения правил, порицая их нарушения, допущенные Корнелем («Мнение Французской Академии по поводу трагикомедии “Сид”», 1638); расширение времени действия до 36 часов, введение побочного действия (связанного с инфантой Ураккой), нестрогое соблюдение единства места делают сюжет «Сиды», по мнению Шаплена, неправдоподобным и морально сомнительным. На разъяснении трех правил останавливаются И. Ж. де Ла Менардьер в своей «Поэтике» (1639); Ф. д’Обиньяк в «Практике театра» (1657) также тесно увязывает правила с основным классицистическим законом правдоподобия и использует пьесы Корнеля в качестве примеров его нарушения. Единство места, полагает, в частности, ЛА МЕНАРДЬЕР, способствует простоте, которая выступает одной из важных характеристик классицистического стиля. При этом место действия не обязательно должно быть закрытым (залом, комнатой): в его качестве могут выступать площадь, перекресток, лесная поляна и т. д.; главное, чтобы оно было правдоподобным.

В поздних критических сочинениях КОРНЕЛЬ обращается к своему толкованию правил («Рассуждение о трех единствах: действия, времени и места» в «Рассуждении о драматической поэме») (1660), доказывая, что «великие сюжеты должны всегда подниматься над правдоподобным», предпочитая правдоподобию правду (*voir*) и тем самым предполагая более свободную трактовку трех правил: он подчеркивал, что «правило двадцати четырех часов слишком сжимает события “Сиды”» (см.: *Génétiot: 2005*. P. 314-325). Однако Корнель ни в коем случае не отвергает правила трех единств в принципе; более того, в «Рассуждении о трагедии...» (1660), настаивая на фундаментальном расхождении драматических жанров и романа, он пишет: «В театре мы стеснены местом, временем и другими ограничениями представления, которые мешают нам вывести на сцену одновременно множество персонажей... У романа нет этих ограничений».

Итог классицистическому обсуждению трех правил под-

вел НИКОЛА БУАЛО, написавший в «Поэтическом искусстве» (1674): «Пусть только в одном месте, в один день единственное событие держится до конца спектакля (*Qu'en un lieu, qu'en un jour, un seul fait accompli / Tienne jusqu'à la fin le théâtre rempli*)» (песнь 3, ст. 45-46).

В теории драмы эпохи Просвещения защита правил трех единств практически отсутствует и для последующих эстетических теорий правила утрачивают значение. Подробнее о них см. кн.: *Forestier: 2003*.

Н. Т. Пахсарьян.

ТРОПЫ

В античной риторике тропы (от греч. *tropos* — манера, характер, обычай), наряду с фигурами, понимаются как операции, превращающую «простую», «естественную» речь в речь украшенную (*ornatus*). Все эти операции делятся на четыре типа (→ экскурс Фигуры); первые три типа соответствуют собственно фигурам, последний тип, *immutatio verborum* (замена слов), соответствует тропам.

Троп может быть описан двояко: как процедура, применяемая к отдельному слову/выражению, и как процедура, применяемая к высказыванию как целому. В первом случае троп описывается как замена смысла слова (в слове его собственный смысл заменяется на несобственный смысл), во втором — как замена слова в высказывании на другое слово (слово в собственном смысле заменяется на другое слово, употребляемое в несобственном смысле). По сути, происходит одно и то же, но процесс описывается с разных точек зрения: в первом случае — с «точки зрения» слова, меняющего свой смысл; во втором — с «точки зрения» всего высказывания, в котором заменяется слово.

Обе точки зрения учтены в следующем определении Квинтилиана. Троп — это «выражение (*sermo*), перенесенное из своего естественного и основного значения в другое, ради украшения речи; или, как определяют некоторые грамматиканы, выражение (*dictio*), перенесенное (*tralata*) из собственного места (*ab eo loco in quo propria est*) на то место, которое для него не является собственным (*in quo propria non est*)» (9:1:4). В другом месте Квинтилиан, давая определение тропа с первой точки зрения, вместо *tralatio* (перенос) говорит о *mutatio* (изменение): «троп — удачное изменение собственного значения слова или выражения на иное (*Tropos est verbi vel sermonis a propria significatione in aliam cum virtute mutatio*)» (8:6:1).

Итак, для отдельного слова/выражения процедура тропирования состоит в замене значения слова; для высказывания как целого процедура состоит в замене слова. В любом случае, троп — это замена: либо в слове заменяется смысл, либо в высказывании заменяется слово.

Замена достигается путем «перенесения» (*tralatio*, *translatio*): либо слово «переносится» в другое значение; либо, со второй точки зрения, слово, взятое из некоего гипотетического «хранилища слов» — *coria verborum*, переносится в высказывание и заменяет имеющееся в нем слово. Троп понимается как «перенесенное слово (*verbum translatum*)» (Квинтилиан. 8:3:24; Цицерон. «Об ораторе». 3:38:152). Термин *tralatio* и его греческое соответствие — метафора часто трактовались как общее обозначение тропа (в то же время метафора понималась и как разновидность тропа: см. ниже).

Нетрудно заметить, что так понимаемая операция замены ничего не меняет в порядке слов, в структуре высказывания. Именно этот факт определяет различие между фигурами и тропами: фигура реализует принцип украшения в «сочетании слов» (*in verbis coniunctis*), троп — в

«отдельных словах» (in verbis singulis).

В качестве «слова (или смысла) не на своем месте» троп может представлять некой «неуместностью» (improprietates); однако воля (voluntas) оратора заставляет слушателя воспринять эту «неуместность» как нечто оправданное и даже необходимое. Если изменение значения произведено неудачно (т. е. неэффективно для достижения оратором своей цели), то троп принадлежит уже не к достоинствам речи (virtus), но к ее порокам (vitium).

Процедура переноса, лежащая в основе тропа, происходит не хаотически, но по определенным семантическим направлениям. Античные риторы давали различные систематизации этих семантических направлений переноса. Наиболее влиятельная приведена АРИСТОТЕЛЕМ в «Поэтике» (1457b), выделившим четыре направления для метафоры (фактически понятой в широком смысле, как троп):

1) От рода к виду (apo tou genous epi eidos), т. е., фактически, от более общего значения к частному (родовое понятие используется в видовом значении).

2) От вида к роду, т. е. от частного к общему (обратная ситуация).

3) От вида к виду. Пример Аристотеля: «отчерпнув душу мечом» и «отрубив (воды от источников) несокрушимой медью». В первом случае «отчерпнуть» — значит «отрубить», во втором — «отрубить» значит «отчерпнуть». При этом оба глагола имеют общее родовое значение «отнять».

4) По аналогии (kata to analogon), например: «чаша Ареса», в смысле «шит»; «шит Диониса», в смысле «чаша». «Аналогией я называю такой случай, когда второе слово относится к первому так же, как четвертое к третьему». «Аресу» соответствует «шит», как «Дионису» соответствует «чаша»; однако в тропе происходит симметричный обмен: Арес и Дионис как бы меняются своими атрибутами.

Первую классификацию тропов дает в 1 в. до н. э. грамматик Трифон («О тропах»), различающий 14 видов тропов; Исидор Севильский и Беда Достопочтенный выделяют 13 разновидностей тропов. Граница между тропами и фигурами всегда оставалась крайне зыбкой; чтобы не допустить пересечения с классификацией фигур (→ в экскурсе Фигуры), мы и здесь следуем систематическому изложению Генриха Лаусберга, выделяющего 9 разновидностей тропов.

1. Метафора

Метафора (латинский аналог translatio, tralatio) понимается античными теоретиками как сокращенная форма сравнения. «Метафора короче сравнения, и различие между ними то, что метафора [т. е., собственно, вводимая метафорой вещь — А. М.] не сравнивается с вещью, о которой мы говорим, но называется вместо этой вещи (pro ipsa re dicitur). Сравнение — когда я говорю, что некий человек стал «как лев»; метафора (translatio) — когда говорю о человеке: «он лев»» (Квинтилиан. 8:6:8). Метафора (tralatio) — «краткое сравнение, сведенное к одному слову; если это слово, поставленное в чужое место как в свое собственное (in alieno loco tamquam in suo positum), понимается, то доставляет удовольствие, — если же оно не несет в себе сходства [с тем словом, которое оно замещает, — А. М.], то отвергается» (Цицерон. «Об ораторе». 3:39:157).

Метафора, понятая как сокращенное сравнение, предполагает установление сходства между сравниваемыми вещами. При этом античные риторы признают, что сравниваться может практически всё и принцип сравнения, таким образом, не знает никаких границ: «Ведь нет в природе таких вещей, название и имя которых мы не могли бы применить к другим вещам (in aliis rebus). Откуда может

быть выведено сравнение — а оно может быть выведено из всего, — оттуда [может быть выведено] и одно слово в переносном смысле (verbum tralatum), освещающее речь» (Цицерон. «Об ораторе». 3:40:162).

В соответствии с традицией, заданной Аристотелем (в «Риторике»), метафоры классифицировали на основе оппозиции одушевленное/неодушевленное. Эта оппозиция позволяла разделить метафоры на четыре типа, в зависимости от направления переноса.

1) От одушевленного к одушевленному (Квинтилиан. 8:6:9). Пример, приводимый Исидором Севильским: «взошел на крылатых коней (aligeros conscendit equos)» [т. е. на быстрых коней — А. М.]: выражаясь метафорически (metaphorice), [поэт] примешивает (miscuit) четвероногих к крылатым птицам» («Этимологии». 1:37:3).

2) От неодушевленного к неодушевленному (Квинтилиан. 8:6:10). Пример Исидора Севильского: «Весло пашет море, глубокое дноше проводит борозду (pontum pinus arat, sulcum premit alta carina)»: [поэт] примешивает земельные действия к воде (usum terrae aquis), поскольку «пахать» и «проводить борозду» относится к земле, а не к морю» («Этимологии». 1:37:3).

3) От одушевленного к неодушевленному (Исидор Севильский. «Этимологии». 1:37:4). При переносе в этом направлении возникает эффект олицетворения, который ценился теоретиками как особенно изысканный и возвышенный: «удивительная возвышенность (mira sublimitas) возникает, когда мы придаем вещам, лишенным чувств, некое действие и душу (actum quaedam et animos damus), как, например, в выражении «Аракс, не терпящий моста (pontem indignatus Araxes)» («Энеида». 8:728)» (Квинтилиан. 8:6:11).

4) От неодушевленного к одушевленному. Пример Исидора Севильского: «Цветущее юношество (florida iuventus)»: неодушевленные цветы примешиваются к юношеству, имеющему душу» («Этимологии». 1:37:4).

Предлагались и другие классификации метафор. Например, анонимный трактат «О тропах» различает перенос «от действия к действию (apo praxeōs eis praxin)» и перенос «от тела к телу (apo sōmatos epi sōma)» (Р. 228). Фактически здесь различаются глагольные и именные метафоры.

Как разновидность операции immutatio (замены), метафора вытесняет из высказывания «собственное слово (verbum proprium)», заменяя его на несобственное. Квинтилиан описывает метафору следующим образом: «Имя или глагол переносятся с их собственного места (ex eo loco in quo proprium est) на то место, для которого либо отсутствует собственное [слово], либо несобственное [слово] выразительнее (significantius) собственного, либо ... несобственное [слово] лучше подходит (decentius)». Если ни одно из этих условий не соблюдается, то метафора становится неуместной (improprium) (Квинтилиан. 8:6:5-6).

Поскольку весь мир, с точки зрения лексики, мыслится как совокупность «вещей», для части которых нет «собственных» слов (либо достаточно выразительных, либо вообще никаких), то метафора рассматривается не только как украшение речи, но и как орудие, позволяющее заполнить эти «пустые» места. Метафора «обогатит речь обменом или заимствованием слов в случае необходимости (copiam quoque sermonis auget permutando aut mutuando quae non habet), и, что самое трудное, она делает так, что ни один предмет не остается без имени (praestat ne ulli rei nomen deesse videatur)» (Квинтилиан. 8:6:5).

1.2. Катахреза

«Необходимая» метафора, используемая там, где назы-

ваемый предмет не имеет собственного имени, — катахреза (katachrēsis), или, в латинской терминологии, abusio. Катахреза, abusio «отличается от метафоры (translatio) тем, что abusio исползуется там, где [собственного] имени [для данной вещи] нет, а метафора — там, где есть собственное имя» (Квинтилиан. 8:6:34). «Катахреза есть использование имени или глагола в несобственном смысле (abusio) для обозначения вещи, не имеющей собственного обозначения (ad significandam rem, quae propria appellatione fiticit)... Катахреза тем отличается от метафоры, что метафора дает другое слово тому, кто имеет свое, катахреза же пользуется чужим словом, когда своего нет» (Беда Достопочтенный. «О фигурах и тропах Священного Писания». Col. 180). Беда тут же приводит пример из Вульгаты: «Губы (в смысле «края») чаши (labium calicis)» (3 Цар. 7:26).

Теоретическая предпосылка необходимости катахрезы — «бедность (inopia)» «естественного» языка, который для полноценного функционирования нуждается в искусственных дополнениях. Теорию такой «бедности языка» развивает Цицерон: «Употребление слов в переносном смысле ... порождено необходимостью, оно возникло под давлением бедности (inopia) и скудости словаря, а затем уже красота его и прелесть расширили область его применения. Ибо подобно тому как одежда, вначале изобретенная для защиты от холода, впоследствии стала применяться также и как средство украшения и как знак отличия, так и переносные выражения, появившись из-за недостатка слов, распространились уже ради услаждения» («Об ораторе». 3:38:155; Перевод Ф. А. Петровского).

2. Метонимия

В метонимии, как и в метафоре, применяется операция замены (immutatio): для обозначения некой вещи применяется не собственное слово (verbum proprium), но другое, несобственное слово, которое, в свою очередь, имеет некое собственное значение — т. е. является собственным словом для какой-либо другой вещи. Отличие метонимии от метафоры состоит в том, что если в метафоре две вещи, вовлеченные в высказывание (вещь, обозначаемая несобственным словом, и вещь, которая является собственной для этого использованного в метафоре слова), сравниваются, то в метонимии они находятся в неких реальных отношениях между собой.

В определении Цицерона, в метафоре (translata verba) перенос имени с вещи на вещь происходит по сходству (per similitudinem), а в метонимии (в данном месте обозначаемой как verba immutata) — по смежности: «вместо собственного слова подставляется другое в том же значении, заимствованное от какой-нибудь смежной вещи (ex re aliqua consequenti)» («Оратор». 27:92-93). Метонимия (denominatio) «ведет речь от вещей близких и соседних (ab rebus propinquis et finitimis trahit orationem)» («Риторика к Гереннию». 4:32:43).

Эти реальные («близкие и соседние», «смежные») отношения между сопоставляемыми (но не сравниваемыми!) в метонимии вещами могут быть весьма разнообразны. Г. Лаусберг свел в единый перечень разновидности используемых в метонимии отношений, описанные в античных трактатах. Ниже мы следуем, с некоторыми сокращениями и изменениями, его систематике:

2.1. Отношение «вещь-лицо»

Лицо (как производитель, владелец, пользователь и т. п.) стоит в реальном отношении к вещи; это позволяет обозначать данное лицо именем данной вещи, и наоборот. «По нашедшему [называется] — найденное» (Трифон. «О тро-

пах»); «найденные вещи [данная фигура] обозначает по нашедшему (ab inventore), а принадлежащие кому-либо вещи — по их обладателям» (Квинтилиан. 8:6:25); фигура «часто обозначает по производителю то, что произведено, и наоборот, по произведенному — производителя» (Беда Достопочтенный. «О фигурах и тропах Священного Писания». Col. 118). Разновидности этого отношения, описанные в античных трактатах, таковы:

2.1.1. Отношение «автор — произведение». Имя автора используется как метонимия, обозначающая его произведение. «Песни Вергилия называем “Вергилием”» (Квинтилиан. 8:6:26).

2.1.2. Отношение «божество — его функциональная сфера». Т. н. мифологическая метонимия: Марс обозначает войну, и т. п. «Цереру именуем вместо плодов, Либеру — вместо вина, Нептуна — вместо моря» (Цицерон. «Об ораторе». 3:42:167). Возможно и обратное: «когда кто-нибудь Либеру называет вином, а Цереру — плодом» («Риторика к Гереннию». 4:43).

2.1.3. Отношение «собственник — собственность». Имя собственника (например, владельца жилища) используется как метонимия, обозначающая собственность (жилище): «по собственнику — то, чем он владеет (a possessore quod possidetur)» (Квинтилиан. 8:6:25).

2.1.4. Отношение «инструмент (орудие) — его хозяин». Человек называется именем инструмента (орудия), которое является его типичным атрибутом. «Именем инструмента называем хозяина (instrumento dominum)» («Риторика к Гереннию». 4:43); тут же приводится пример: македонцев можно назвать словом «сариса» (длинное македонское копье).

2.1.5. Отношение «человек — его моральные свойства». В этом случае «добродетели и пороки называются вместо тех [людей], в которых они [эти добродетели и пороки] пребывают»; пример: «Куда проникла скупость [т. е. сам скупец]» (Цицерон. «Об ораторе». 3:42:168).

2.2. Отношение «сосуд-содержимое»

«Через содержимое обозначается то, что содержит (per id quod continet, id quod continetur ostenditur), ... и наоборот» (Беда Достопочтенный. «О фигурах и тропах Священного Писания». Col. 181). Почти тождественные определения дают «Риторика к Гереннию» (4:43), Исидор Севильский («Этимологии». 1:37:8). Характерные примеры: «Италию не превзойти оружием, а Грецию — науками (armis Italia non potest vinci, nec Graecia disciplinis)» («Риторика к Гереннию». 4:43) — под Италией и Грецией имеется в виду их «содержимое» — жители; «театры рукоплещут (theatra plaudunt)» (Исидор Севильский. «Этимологии». 1:37:8) — подразумеваются зрители. Отношение сосуда-содержимого может пониматься и в более отвлеченном смысле, что видно из примера, приводимого Квинтилианом: «счастливейший век (saeculum felix)» (8:6:24). Здесь эпоха, век — «сосуд»; современники, их социальные и прочие отношения — «содержимое».

2.3. Отношение причины-следствия

«У поэтов и ораторов часто бывает так, что мы показываем то, что действует, через результат действия (id quod efficit ex eo quod efficitur ostendimus)» (Квинтилиан. 8:6:27). «Через деятеля [показывается] то, что делается (per efficientem id quod efficitur), так, [говорим] “медлительный мороз (pigrum frigus)”, потому что [мороз] делает людей медлительными, ... и наоборот, через результат действия [показываем] деятеля, как, например [в этих словах:] “пенная узда (spumantia frena)” («Энеида». 5:817): ведь не сама узда стала пенной, но конь, несший узду, окропил ее своей пеной» (Исидор Севильский. «Этимологии». 1:37:10).

Метонимию, обыгрывающую отношения причины-следствия, иногда называли металеписом: «Металепис (metalepsis) — это высказывание ..., которое предшествующим намекает на последующее (ab eo quod procedit id quod sequitur insinuans)», пишет Беда («*О фигурах и тропах Священного Писания*»). Col. 181) и приводит пример из псалма «Ты будешь есть от трудов рук твоих» (Пс. 127:2). «Он [псалмист] поставил здесь “труды” вместо тех благ, которые обретаются благодаря труду».

Граница между метонимией и метафорой достаточно расплывчата: ведь те или иные отношения сходства (метафора) можно трактовать и как отношения реальной соотнесенности (метонимия), и наоборот. Так, метонимическое отношение «автор — произведение» можно интерпретировать и как отношение метафоры, если предположить наличие сходства между автором и его творением. Такое сходство нередко постулировалось в римской литературе, которая уже разрабатывала топос «стиль это человек»: в известном письме Сенеки («*Письма к Луцилию*». 114) говорится, что «у каждого оратора манера говорить похожа на него самого»: так, речь Мещената «была такой же развязной (soluta), как он сам». Фигуры уподобления автора его произведению Кристоф Лейдль (*Leidl:2005*), исследовавший риторические приемы выражения авторского начала в античной литературе, назвал «органическими метафорами»: в них сам исторический автор, его личность и даже его телесный склад метафорически переносятся на произведение. Так, Цицерон («*Брут, или О знаменитых ораторах*». 64) рассуждает о произведениях Лисия в «телесных» категориях, так что физиологическую характеристику Лисия трудно отделить от характеристики собственно произведений: «в Лисии часто чувствуются и мускулы, да такие, что силою никому не уступят», и т. п. В метафорике такого типа текст представляется неким живым существом, с которым автор так или иначе соотносится (сравнивается, отождествляется и т. п.).

3. Синекдоха

Синекдоха понимается как метонимия, устанавливающая количественное отношение между буквальным и подразумеваемым смыслом употребленного слова/выражения. «Метонимия (intellectio) [возникает] когда вся вещь постигается из малой части или часть — из всей вещи (res tota parva de parte cognoscitur aut de toto pars)» («*Риторика к Гереннию*». 4:44). Эту дефиницию варьрует Исидор Севильский («*Этимологии*». 1:37:13). Квинтилиан (8:6:19) дает более детализированное и в то же время размытое (пересекающееся с метонимией) определение: «Синекдоха... может разнообразить речь, [благодаря ей] мы из одного можем понять многое, из части — целое, из рода — вид, из предшествующего — последующее, и наоборот (ex uno plures intellegamus, parte totum, specie genus, procedentibus sequentia, vel omnia haec contra); она более приличествует поэтам, чем ораторам».

Античные теоретики описывают следующие разновидности этих количественных отношений:

3.1. Отношение «часть — целое». «Хотим, чтобы было понято либо из части — целое, когда вместо “здания” говорим “стены” или “крыша”, либо из целого — часть, когда одну турму называем “конница римского народа”» (Цицерон. «*Об ораторе*». 3:42:168). Это отношение теоретиками применяется и к эпитетам: «Когда золоченые крыши (aurata tecta) называю золотыми, то немного отступаю от истины, поскольку позолота — лишь часть, [а не целое]» (Квинтилиан. 8:6:28).

3.2. Отношение «вид — род». При помощи такой синекдохи «через вид показывается род, а через род — вид (per speciem genus, et per genus species demonstratur)» (Исидор Севильский. «*Этимологии*». 1:37:13). Пример Квинтилиана (8:6:19-20; как нежелательный для оратора оборот): «четвероногое» вместо «коня». Конкретизация этого типа — отношение «материя, необработанный материал — готовое изделие из этого материала». «По материи [называется] завершенное [изделие]» (Трифон. «*О тропах*»). Трифон приводит пример из Гомера: «Золотом сам он [Кронион] оделся»: материал (золото) обозначает законченное изделие — полное вооружение из золота.

3.3 Числовые отношения. Единичный предмет может обозначать множество, и наоборот. «Через одно понимается много таким образом (ab uno plura hoc modo intelleguntur): “пунiec был в подмогу испанцу”; через многое так понимается одно: “Жестокое несчастье скорбью потрясло сердца (pectora)”... в первом случае подразумеваются многие испанцы, во втором — одно сердце. Уменьшенное число служило изяществу (festivitas), увеличенное — торжественности (gravitas)» («*Риторика к Гереннию*». 4:45). Квинтилиан (8:6:20), одобряя применение такой синекдохи в речах, называет ее «свободой в числах (libertas numerorum)».

Все, что говорилось выше о катахресе как «необходимой» (в случае отсутствия для данной вещи «собственного» слова) метафоре, применимо к метонимии и к синекдохе.

4. Эмфаза

В определении Г. Лаусберга (*Lausberg:1960. § 578*) эмфаза (emphasis) как троп состоит в том, что слово с большим смысловым объемом и с менее конкретным значением применяется для обозначения более конкретного понятия меньшего объема. Такое определение реконструируется Лаусбергом на основании примеров эмфазы, приводимых Квинтилианом (8:3:86): «Должно быть мужем (virum esse oportet)» — т. е. быть стойким, мужественным человеком (менее конкретное слово большего объема — «муж» — применяется для обозначения более конкретного понятия меньшего объема); «он — человек» — т. е. существо слабое, способное ошибаться и т. п. (эмфаза состоит в подразумеваемом сужении и конкретизации смысла слова «человек») Сам Квинтилиан, однако, дает менее определенную дефиницию эмфазы. Она «предлагает более глубокий (altioerem) смысл, нежели тот, который буквально содержится в словах; она имеет две разновидности: одна означает более, нежели говорит, другая означает и то, что не говорит (altera quae plus significat quam dicit, altera quae etiam id quod non dicit)» (8:3:86). Второй вид эмфазы, выделяемый Квинтилианом, вероятно, можно отождествить с эмфазой как фигурой мысли (→ экскурс Фигуры).

5. Гипербола

Гипербола (uperbalē, в латинской терминологии — hyperbole, также superlatio) «есть высказывание, превышающее истину (uperairousa tēn alētheian) вследствие преувеличения или преуменьшения» (Трифон. «*О тропах*»). Это определение в точности соответствует определению «*Риторики к Гереннию*»: «superlatio est oratio superans veritatem alicuius augendi minuendae causa» (4:44). Далее в том же трактате различаются два вида гиперболы:

1) Существующая «отдельно (separatim)», например: «Если сохраним согласие в государстве, то величину империи будем измерять восходом и заходом солнца (quodsi

concordiam retinebimus in civitate, imperii magnitudinem solis ortu atque occasu metiemur»).

2) гипербола («с сопоставлением (cum comparatione)»), которая, в свою очередь, бывает двух видов: 1. «По подобию (a similitudine)»: например, тело «снежной белизны (corpore niveum candorem)». 2. «По превосходству (a praestantia)»: например, «Речь, текущая из его уст, слаще меда (cuius ore sermo melle dulciore profluebat)». Автор «Риторики к Гереннию», таким образом, различает «позитивное» (простое отождествляющее) сопоставление («тело белое как снег») и сопоставление «компаративное», т. е. сравнивающее и отдающее превосходство одному из членов («тело белее снега») (4:44).

В русле той же традиции Квинтилиан (8:6:67) определяет гиперболу как «должное, разумное превышение истины (decens veri superiectio)» ... посредством преувеличения или преуменьшения». Он же отмечает особый эффект, достигаемый нагромождением гипербол: «Гипербола растет, если к ней добавить другие гиперболы (crescit interim hyperbole alia insuper addita)» (8:6:70). Примером такой разросшейся гиперболы у Квинтилиана служит пассаж из Цицерона: «Какая Харибда так прожорлива? Что я говорю — Харибда? Если она и существовала, то ведь это было только животное и притом одно. Даже Океан, клянусь богом верно, едва ли мог бы так быстро проглотить так много имущества, столь разбросанного, расположенного в местах, столь удаленных друг от друга» (Вторая филиппика против Марка Антония; перевод В. О. Горенштейна).

В целом Квинтилиан относится к гиперболе настороженно: она легко может стать смешной; к ней часто прибегает простой неученый народ и крестьяне (in usu vulgo quoque et inter ineruditos et apud rusticos — 8:6:74-75). В гиперболе следует соблюдать меру (modus): «хотя всякая гипербола выходит за пределы истины, она не должна выходить за пределы меры» (8:6:73).

Мотив гиперболы как невероятного подхватывает в своем определении Исидор Севильский: «гипербола есть высота (excelsitas), превосходящая веру [и выходящая] за пределы того, во что должно верить» («Этимологии». 1:37:21).

6. Антономасия

Антономасия (в латинской терминологии также прономинация) состоит в замене имени собственного описательным оборотом (который может состоять как из одного слова, так и сочетания слов, разрастаясь до перифразы). «Антономасия (pronominatio) как бы неким чужим, несобственным прозвищем (sicuti cognomine quodam extraneo) называет то, что не может быть названо собственным именем (suo nomine)» («Риторика к Гереннию». 4:42).

Существовали различные классификации видов антономасии. Квинтилиан различает три ее разновидности: 1) замена имени эпитетом, который «выполняет роль имени» (per epitheton, quod ... valet pro nomine): «Пелид» вместо «Ахиллеса»; 2) замена имени названиями характерных свойств, признаков данного лица: «Родитель богов и людей повелитель (вместо «Юпитер»)» («Энеида». 1:65); 3) называние «по деяниям, которыми отличено лицо (ex factis quibus persona signatur)»: так, Дидона называет Энея словом «нечестивый», имея в виду его бегство («Энеида». 4:495).

Исидор Севильский различает три вида антономасии: 1) «по душе (ab animo)» — обозначение лица по его душевно-психологическим свойствам: «великодушный Эней (magnanimus Anchisades), «Энеида». 5:407 — не слишком удачный пример, так как в нем эпитет не вытесняет имя, но

соседствует с ним); 2) «по телу (a corpore)» — обозначение по телесным свойствам: «высокий (ipse arduus)» вместо «Циклоп» («Энеида». 3:619); 3) антономасия, взятая «извне (extrinsecus)» — обозначение лица по внешним, биографическим и прочим фактам: «Отрок несчастный» вместо «Троил» («Энеида». 1:475).

Антономасия, по сути дела, представляет собой разновидность синекдохи, а именно — того ее типа, где родовое имя замещает видовое (род вместо вида — genus pro specie): антономасия как бы продолжает эту линию, замещая видовым именем имя индивидуальное (вид вместо личного имени — species pro individuo). Из этой аналогии между синекдохой и антономасией следует, что в антономасии, как и в синекдохе, возможно обратное замещение: если в синекдохе не только род может замещать вид, но и, наоборот, вид замещать род, то в антономасии, по крайней мере теоретически, личное имя может замещать имя видовое. Античные риторы, видимо, не описали с достаточной четкостью такую разновидность антономасии, и впервые ее выделил голландский гуманист XVII в. Герхард Иоганн Фосс: «Подобно тому как метонимия возникает не только тогда, когда причина ставится вместо следствия или лицо вместо свойства, но и наоборот; и подобно тому как синекдоха возникает не только тогда, когда целое берется вместо части, но и когда часть используется для обозначения целого, — так и антономасия бывает не только когда общее [имя] используется для личного (cum commune sumitur pro proprio), ... но и когда личное [имя] берется [для обозначения] общего» (Vossius G.-J. Commentariorum rhetoriorum sive oratoriarum institutionum libri sex. 4 ed. 2 vol. Lugduni Batavorum, 1643. II. P. 170).

«Антономасия Фосса», как называет ее Г. Лаусберг (Lausberg: 1960. § 581), представляет собой обозначение свойства, ситуации и т. п. неким именем (чаще всего историческим или мифологическим), которое ассоциируется с данным свойством или ситуацией. Не будучи описанным античными теоретиками, этот вид антономасии тем не менее уже встречается в литературе этой эпохи: «Я для Венеры (meae Veneri) моей подарок достал» (Вергилий. «Эклога». 3:68) — т. е. для моей возлюбленной.

7. Ирония

«Ирония (eirōneia) есть выражение через противоположное (dia tou enantiou); оно посредством некоего нравственного притворства (meta tinōs ēthikēs hypokriseōs) показывает противоположное [тому что говорится]; так у Еврипида Медея, принесшая много зла Ясону, провозглашает, что сделала его «счастливым»» (Трифон. «О тропях»). У римских теоретиков ирония носит также названия illusio (Квинтилиан. 8:6:54), simulatio (Аквила Римский. «Книга о фигурах»). Для Квинтилиана ирония — разновидность аллегории, «посредством которой показывается обратное (quo contraria ostenditur)» (8:6:54). Юлий Руфиниан дает психологизированное определение иронии: при ней «у нас в сердце — одно, а на языке — другое, так что смысл высказывания облечен в противоречащие ему слова (cum aliud in pectore reclusum, aliud in lingua promptum habemus, et sententia enuntiationis in contrarium verbis accipitur)» («Книга о фигурах мысли и речи»).

Ирония, возникающая из противоречия между буквальным смыслом слов и мыслью оратора, должна быть каким-то образом проявлена, видна. Квинтилиан называет три пути обнаружения иронии: она «становится понятной благодаря либо декламации (тону высказывания), либо личности оратора, либо сути предмета; если хотя бы одна из этих составляющих противоречит словам, то обнаруживает-

ся, что воля [оратора] отлична от произносимого (quae aut pronuntiatione intellegitur aut persona aut rei natura; nam si quae earum verbis dissentit, apparet diversam esse orationi voluntatem)» (Квинтилиан. 8:6:54). Таким образом, важнейшим моментом иронии является воля (voluntas) говорящего, которая заставляет слушателя посредством одного из трех вышеуказанных средств понимать речь в обратном смысле. Именно воля оратора в конечном итоге и позволяет «ругать», изображая хвалу, и восхвалять изображая порицание (laudis assimulatione detrahere et vituperationis laudare)» (Квинтилиан. 8:6:54).

Постоянно встречающиеся в определениях иронии психологические мотивы притворства и воли и собственно риторический мотив употребления слов «в обратном смысле» сводит воедино в своем определении Исидор Севильский: «Ирония — когда [оратор] желает, чтобы притворно сказанное им понималось иначе (ironia est, cum per simulationem diversum quam dicit intellegi cupit); она возникает, когда хвалим то, что хотим порицать, либо порицаем то, что хотим хвалить. Получишь примеры того и другого, если назовешь “почитателем государства” Катилину, а “врагом государства” Цициона» («Этимологии», 2:21:41).

Для античных теоретиков ирония — орудие в судебной борьбе оппонентов: на уровне буквального смысла оратор как бы встает на позицию противника, принимает его ценностную систему, — однако преследует при этом единственную цель: показать абсурдность и ложность позиции и ценностной системы оппонента. Так, в приводимом Квинтилианом примере из речи Цицерона последний иронически называет Верреса «святым человеком (homo sanctus)» (Pro Cluent. 33:91), мнимо занимая ценностную позицию самого Верреса и тем самым подчеркивая абсурдность этой позиции.

Теоретиками предлагались несколько типов классификации иронии (достаточно слабо разработанных). Первый тип — бинарная классификация на основе дихотомии хвалы/хулы: ирония — либо мнимая хвала, либо мнимая хула (см. выше цитаты из Квинтилиана и Исидора Севильского). Второй тип учитывает объект иронии и различает иронию, направленную на других, и самоиронию: «иронически можно говорить в отношении других либо в отношении самих себя» (Трифон. «О тронах»). Наконец, третий тип классификации различал степени энергичности, страстности иронического высказывания (Юлий Руфиниан выделяет 6 таких степеней — см. Lausberg:1960. § 583).

7.1 Антифразис

Ирония, заключенная в одном слове, называлась антифразис: «antiphrasis est unius verbi ironia» (Донат. «Ars grammatica». De tropis. 17). Беда Достопочтенный, повторяя в своем определении формулу Доната, различает иронию как фигуру мысли и антифразис как фигуру речи: «Антифразис есть ирония, заключенная в одном слове, как например: “Друг, для чего ты пришел?” (Мтф. 26:50). Между иронией и антифразисом та разница, что ирония одним тоном речи показывает, как следует понимать высказывание (ironia pronuntiatione sola indicat quod intellegi vult), антифразис же обозначает обратное не одним тоном речи, но и своими словами, которые проистекают из обратного» («О фигурах и тронах Священного Писания». Col. 116). Так, в примере из Евангелия слово Иисуса «друг» на самом деле, согласно Беде, означает «враг».

8. Литота

Литота (litotēs; также antenantiōsis, в латинской традиции — exadversio) возникает, когда «меньшим показываешь большее: “не малая вещь” вместо “большая вещь”» («Песнь о фигурах»). Сервий истолковывает как литоту выражение Вергилия «не медленная (non tarda)» — в смысле «стремительнейшая (strenuissima)». Литота фактически выглядит как «утверждение через отрицание» и так нередко и определяется современными словарями (см. определение термина antenantiōsis в «Древнегреческо-русском словаре» И. Х. Дворецкого: «положительное высказывание в отрицательной форме, напр., “не плохой” вместо “хороший”»). Однако сами античные теоретики так литоту не определяли: их дефиниции напоминают определения либо эмфазы, либо иронии. Так, Донат в комментарии к комедии Теренция «Свекровь» следующим образом разбирает выражение «Я не буду досадовать на славу (non paenitet me famaе)» (775): «Эта фигура называется литотой, ибо говорит меньше, чем означает (minus enim dicit quam significat), ибо “Я не буду досадовать на славу” означает: “Я бы охотно обладал великой славой”» (Цит. по: Lausberg:1960. § 587). Нетрудно заметить, что ключевая формула в определении Доната (литота «говорит меньше, чем означает») очевидным образом перекликается с определением эмфазы у Квинтилиана: «больше означает, чем говорит (plus significat quam dicit)» (см. выше, Эмфаза). Другое определение литоты (antenantiōsis) в трактате «О фигурах», приписываемом софисту Зонею (V-VI вв.), напоминает определения иронии: «Литота появляется, когда мы выражаем нечто желаемое через его противоположность» (Lausberg:1960. Там же).

Учитывая эти определения, Г. Лаусберг сам в свою очередь определяет литоту в ее античном понимании как «комбинацию эмфазы и иронии» (Ibid.). В самом деле, литота фактически понимается как обращенная, «ироническая» эмфаза: если в эмфазе «большое» слово (т. е. слово с большим смысловым объемом) обозначает нечто «меньшее», то в литоте, наоборот, «маленькими» словами (minimis, в цитированном выше определении «Песни о фигурах») выражается нечто большее. И эмфаза, и литота предполагают градацию степеней качества, однако если эмфаза «преувеличивает» называемую степень качества, то литота ее «преуменьшает»: поэтому эмфаза, как правило, серьезна и даже патетична, в то время как литота — иронична.

9. Перифраза

Перифраза (periphrasis, circumlocutio, circumitio) представляет собой троп, при котором смысл одного простого неукрашенного слова (verbum proprium) выражается несколькими словами. «Когда то, что может быть сказано одним или немногими словами, разъясняется многими (pluribus autem verbis cum id quod uno aut paucioribus certe dici potest explicatur), [возникает то, что] называют перифразой» (Квинтилиан. 8:6:59-60). Перифраза воспринимается как некое «кружение» речи, что видно уже из внутренней формы обозначающих ее латинских терминов (circumlocutio и др.).

Античные толкования перифразы (а главным образом приводимые теоретиками примеры) позволяют различить два ее типа: 1) Слово в собственном смысле (verbum proprium) сохраняется в высказывании, но к нему присоединяются украшающие слова — перифраза трактуется как некое расширение verbum proprium; 2) Verbum proprium вытесняется из высказывания, так что перифраза выступает по отношению к нему в роли определения.

Трактовка перифразы в соответствии с первым типом

(перифраза как расширение *verbum proprorium*) обнаруживается в трактате Трифона: «Перифраза есть выражение, состоящее из большего [чем необходимо] числа слов, для усиления [впечатления от] предмета речи»; так, можно сказать «сила Посейдона» вместо «Посейдон» («*O troпах*»). Так понимает ее и «Риторика к Гереннию»: «Перифраза (*circumitio*) есть высказывание, описывающее простую вещь (*rem simplicem*) посредством выражения, имеющего переносный смысл (*assumpta elocutione*), например, так: “Предусмотрительность Сципиона разрушила силы Карфагена (*Scipionis providentia Kartaginis opes fregit*)”; однако если бы здесь не ставилась цель украсить речь, то можно было бы просто назвать Сципиона и Карфаген» [т. е. сказать: «Сципион разрушил Карфаген» — А. М.] (4:43).

Второй тип понимания (перифраза как вытеснение *verbum proprorium*) можно проиллюстрировать цитатой из Исидора Севильского: «Перифраза есть описательный оборот (*circumloquium*), при котором одна вещь обозначена несколькими словами, например “Воздух живительный пьет (*auras vitales carpit*)” («*Энеида*». 1:387); здесь посредством нескольких слов обозначена одна вещь: “живет (*vivit*)” («*Этимологии*». 1:37:15).

Перифраза используется как для «украшения (*ornatus*)», так и по «необходимости (*necessitas*)», дабы избежать «неприличных, грязных, низких слов (*verba obscena, sordida, humilia*)» (Квинтилиан. 8:2:1-2)», а также неуместных неологизмов (перифраза, как и катахреза, способна восполнить «бедность» «естественного» языка описательными оборотами, обозначающими вещи, у которых нет своих названий). Так, Саллюстий, чтобы избежать неприличия, говорит о «естественных потребностях» (Квинтилиан. 8:6:59). Другой пример эфемистической перифразы приводит Исидор Севильский: «Склонился на грудь супруги (*coniugis infusus gremio*)» (о Вулкане; «*Энеида*». 8:405): «Этим описательным оборотом (*hoc enim circuitu*) [Вергилий] избежал непристойности и достойно изобразил соитие (*evitat obscenitatem et decenter ostendit concubitum*)» («*Этимологии*». 1:37:15).

Перифраза нередко употребляется в эпическом зачете применительно к герою повествования. Такой прием имеет место в зачине «Одиссеи» («Муза, скажи мне о том многоопытном муже, который долго скитался с тех пор» и т. д. — перевод В. В. Вересаева), и в зачине «Энеиды» («Битвы и мужа пою, который...») — далее следует перифраза. Перифраза зачина служит намеренному затемнению повествования (*fumus*): рассказ начинается загадкой, последующая разгадка которой (*lux*) призвана доставить читателю удовольствие.

Поскольку перифраза, в отличие от тропов в строгом смысле слова, обычно представляет собой не просто замену слова (*immutatio*), но влечет за собой расширение высказывания (одно слово заменяется на несколько слов), то отнесение ее к тропам достаточно спорно. Многие теоретики относят ее к фигурам речи (→ раздел о перифразе в экскурсе Фигуры).

А. Е. Махов.

ТРУБАДУРОВ поэтика

Трубадуры (*troubadours* — франц.; *troubaire, trobador* — прованс.; *trobador* — каталан.; *trovador* — исп.; *trovatore* — итал.) — поэты юга Франции (в основном Прованса), части Италии и севера Испании (Каталонии), творившие в XII–XIV вв. Слово «troubaire» происходит от провансальского «troubar» — «находить, изобретать, слагать стихи», образованного от позднелатинского «trorare» — «говорить фигуративно, с использованием тропов» (латинский глагол, в

свою очередь, восходит к древнегреческому *troros* — «оборот речи, манера, нрав»). В соответствии со своим названием, трубадуры понимали поэтическое творчество как изобретение/нахождение, инвенцию форм, рифм, слов, мелодий. Связь понятия «трубадур» с риторическим понятием *inventio* отчетливо осознавалась: один из трубадуров, ГИРАУТ РИКЬЕР, писал: «в соответствии со значением латинского слова, для того кто его понимает... все трубадуры называются изобретателями (*segon proprietat / de lati, qui l'entent... / son inventores / dig tug li trobador*)» (*Declaratio. Verse 128-137*). Впервые слово «troubaire» употребил РАЙМБАУТ ОРАНСКИЙ, написавший в стихотворении на кончину английского принца Генриха: «Скорбят о нем жонглер и трубадур». По определению того же Гираута Рикьера, «трубадуры — это люди, которых Господь наделил знанием, помогающим просвещать мир и обучать людей куртуазному поведению и другим премудростям».

Трубадуры были людьми разных сословий (аристократы — Гильом IX, герцог Аквитанский, Бертран де Борн; небогатые рыцари — Гильельм де Кабестан, Раймон де Мираваль; монахи — Пейре Кардиналь, Монах Монтаузонский; плебеи — Маркабрюн, Фолькет Марсельский), но во всех случаях их поэзия была связана с жизнью феодального замка, где они пребывали либо в качестве придворных поэтов (Бернарт де Вентадорн, Арнаут Даниэль), либо в качестве сделавших временную остановку странствующих певцов: один из трубадуров второй половины XII в. даже имел псевдоним Серкамон (букв. странствующий певец). Некоторые трубадуры были больше связаны с французской частью Прованса (Рамбаут де Вакейрас, Гаусельм Файдит), другие тяготели к Барселоне (Маркабрюн, Пейре Видаль, Гираут де Борнейль). Несколько провансальских трубадуров жили в Италии при дворах различных правителей, среди них наиболее известен Сордель. Среди самых знаменитых трубадуров — Джауфре Рюдель, Маркабрюн, Бернарт де Вентадорн, Бертран де Борн, Арнаут Даниэль. Первыми трубадурами принято считать Гильома, герцога Аквитанского и графа Пуатье; последним — Гираута Рикьера. В конце XIII в. искусство трубадуров в самом Провансе постепенно угасает, перемещаясь в Италию, Каталонию и Северную Францию. Существовали не только трубадуры-мужчины, но и *trobartz* — т. е. трубадуры-женщины: графиня де Диа, Азаланда де Поркайрагес, Каstellоза из Оверни, Клара Андузская, Мария де Вентадорн.

И в теории, и на практике искусство трубадуров воплощало ценности аристократического общества, прежде всего — идею *fin'amor* (совершенной любви). Основа любовной концепции трубадуров была изложена в книге Андрея КАПЕЛЛАНА «О любви» (1184-1186). Адресатом поэзии трубадуров являлась замужняя дама высокого ранга, основной ценностной оппозицией — противостояние «*cortezia*» и «*vilania*», а также требование «*mezuga*» — меры, умеренности. Поэзия трактовалась трубадурами как определенная наука, «доктрина», которой следует учиться; язык строился по особым правилам, противостоящим обыденной речи.

Трубадуры различали четыре категории стиля — *trobair clus* (герметический, сложный), *trobair plan* (ясный, простой), *trobair ric* (богатый, украшенный), *trobair leu* (скромный). Они создали около 500 строфических форм, собственную систему поэтических жанров, главные из которых — кансона (любовная песня), сирвента (сатирическая песня), альба (песнь расставания на рассвете), пасторелла (пастушеская песня), тенсона (песня-спор). Некоторые поэтические жанры пришли к трубадурам из античной традиции («плач» — *planh*), иные — из народной поэзии (рондо, баллада); некоторые были собственным

«изобретением» определенного трубадура: «энуэг» (докука) и плазэр (удовольствие) — Монаха Монтаудско-го; дескорт (несогласованность чувств, эмоциональное смятение) — Раймбаута де Вакейраса; серена (вечерняя песня) — Гираута Рикьера; секстина (шесть строф по шесть стихов) — Арнаута Даниэля.

Хотя из наследия трубадуrows, составляющего более 2500 стихотворений, сохранилось только около 250 мелодий, музыка играла очень большую роль в их лирике: она была не украшением или иллюстрацией словесной поэзии, но неотъемлемой частью поэтического произведения, продолжением словесного текста. Подавляющее число трубадуrows не только писали тексты песен и музыку к ним, но и были исполнителями своих произведений, пели и играли на виоле, лире и других инструментах (таким образом, «trobar» предполагало также умение «chantar» и «violar»). Некоторые, однако, пользовались услугами жонглеров — профессиональных исполнителей. Статус жонглера был существенно ниже, чем статус трубадура: как писал один из трубадуrows, Сордель: «Большая несправедливость называть меня жонглером: он следует за другим — напротив, другие следуют за мной».

Показателем высокого мастерства трубадура было умение согласовывать слова и мелодию (*entrebescar motz e sos*). Фолькет Марсельский выразил общее убеждение, написав: «строфа без музыки — все равно, что мельница без воды». Не случайно главным жанром трубадуrows была песня, кансона; именно в этом музыкально-поэтическом жанре наиболее полно воплотилась концепция «*fip'amor*»: как указывалось в анонимном провансальском трактате XIII в. «*Наука сочинять стихотворения*», «прежде всего, следует знать, что кансона должна говорить о любви утонченно (*e prigament deus saber que canço deu parlar d'amor plazenent*)» (P. 95).

Трубадуры были прежде всего практиками; их поэтологические принципы в начале воплощались почти исключительно в стихотворных текстах, а не в трактатах по поэтике. Еще Гильом Аквитанский указывал на необходимость утонченно изъясняться в стихах и предостерегал от «*parlar vilanemens*» при дворе. Пейре Видаль подчеркивал необходимость добиваться музыкальности стиха, «*ajostar mots e so*». Спор о преимуществах и недостатках «темного» и «ясного» стиля вели Гиравт де Борнейль и Линор (Рамбаут д'Ауренга). Активно обсуждали проблемы стиля Арнаут Даниэль и Маркабрюн; создавали сатиры, насмехаясь над стилистической манерой некоторых трубадуrows, Пейре Оверньский и Монах Монтаудонский. О силе воздействия поэзии трубадуrows писал Серкамон, вводя мотив соединения в поэзии истины и лжи: «Трубадуры, [идя в стихах] между правдой и ложью, сводят с ума влюбленных кавалеров, женщин и женихов (*Ist trobador entre ver e mentir / a folon drutz e molhers et espos*)».

Первым трактатом, затрагивающим проблемы поэтики, стал грамматический трактат Юка Файдита «Провансальский Донат», созданный в первые годы XIII в.: здесь, помимо адаптации к провансальскому языку «Меньшего руководства» латинского грамматиста IV в. Элия Доната, анализа глагольных форм, лексики и т. п., приводится словарь рифм, характерных для поэзии трубадуrows. Самой же ранней поэтикой на провансальском языке является прозаический трактат каталонца РАЙМОНА ВИДАЛЯ ДЕ БЕЗАЛЮ «*Принципы стихосложения*», созданный между 1190 и 1213 гг. Исходной точкой рассуждений автора было утверждение различий между «*parladura francesca*» и «*celle de Lemousin*» (т. е. между французским и «лимузенским» — провансальским — языками). Он указывал, что «*parladura de Lemousin*» обладает достоинствами естественного языка, но

нуждается в грамматическом описании, сделанном с помощью «выстроенного, неизменяющегося» латинского языка, и рассматривал восемь частей речи в провансальском языке, и анализировал их формы и функции. Однако, в отличие от Юка Файдита, Раймон Видаль главной задачей считал задачу не грамматиста, а литератора и литературного критика: «Я, Раймон Видаль, заметил, что очень мало людей умели и умеют сочинять стихи (*trobar*) правильным образом; вот почему пожелал я написать эту книгу, чтобы рассказать тем, кто захочет этому научиться, кто такие трубадуры, сочинения и навыки которых являются наилучшими, и как следует учиться тому, чтобы хорошо слагать стихи» (P. 69). С точки зрения автора трактата, поэзия трубадуrows захватывает память и воображение публики, ею увлекаются все — «христиане, евреи и сарацины, императоры, принцы и короли, графы и виконты, вассалы и рыцари, клирики, горожане и вилланы...». Поэзия трубадуrows кажется ему универсальной: «Все беды и радости этого мира воспеты трубадурами, и нет такой черты, которую бы какой-нибудь трубадуrow не исхитрился бы срифмовать... сочинять стихи (*trobar*) и петь — вот что приводит в действие все живые и возвышенные чувства» (*ibid.* P. 70).

Раймон Видаль пишет о взаимоотношении публики и трубадуrows, различает компетентную и невежественную аудиторию и уточняет собственную роль критика: невежественная публика хвалит всех трубадуrows подряд, понимающей аудитории вежливость не позволяет ругать плохих трубадуrows, воспитанные слушатели их хвалят или молчат, а потому он берет на себя трудную, но важную задачу честно оценивать поэтов. Критерием хорошей поэзии Раймон Видаль считает последовательное использование лексики провансальского языка; поэтому, в частности, он критикует Бернарта де Вентадорна, позволяющего себе вставлять в текст своих стихов французские слова. С его точки зрения, французский язык более пригоден для романов и пастурелей, а лимузенский — для лирических стихов, песен и сирвент. Другой важный критерий совершенного поэтического сочинения — стройность композиции, единство идеи и стиля, отсутствие которого он также находит у Бернарта де Вентадорна. От природы никто не совершенен, считает автор трактата, — природный дар необходимо совершенствовать, улучшать (*melhurar*). Настаивая на том, что «*trobar*» — это знание и умение, автор «Принципов стихосложения» строит свой трактат как учебник и в конце текста вновь подчеркивает его нормативную цель: научить правильному использованию языка в стихосложении, правильному построению поэтического сочинения, предостеречь от языковых и логических ошибок.

Поэтика Раймона Видаля оказала решающее воздействие на последующие поэтики трубадуrows. Так, трактат итальянца Террамаггино Пизанского «*Doctrina d'Acort*» (между 1282 и 1296) представляет собой сокращенную стихотворную версию «Принципов стихосложения», а трактат каталонца Жофре де Фоикса «*Vers e regles de trobar*» (между 1289 и 1291) — расширенную прозаическую версию поэтики Видаля, в которой сделан особый акцент на грамматике и способах рифмовки, сопровождающихся многочисленными примерами поэзии трубадуrows. Основные идеи Раймона Видаля повторяет и каталонец БЕРЕНГЕР Д'АНОИЯ в трактате «*Mirall de trobar*» (начало XIV в.). В прологе он объясняет структуру своего сочинения, поделенного на четыре части, соответствующие риторическим *inventio*, *dispositio*, *elocutio* и *memoria*, а также ставит задачу показать типичные ошибки сочинителей-трубадуrows, которые, как полагает автор, лучше видны в зеркале — «*en un mirall*». Помимо названных трактатов идеи «*Razos de trobar*» популяризировали и ано-

нимные сочинения XIII в. — в частности, поэма «Art nova de trobar» и трактат «Doctrina de compondre dictats», который принято считать первым опытом жанровой типологии поэзии трубадуров (*Histoire des poétiques: 1997*. P. 67).

Более поздние поэтики трубадуров зачастую носили название не «правила (принципы, законы) стихосложения (trobar)», а «законы любви», что свидетельствует о все более тесной связи между эстетической и этической концепциями трубадуров. Так, в конце XIII в. францисканский монах МАТФРЕ ЭРМЕНГАУ сочинил поэму-трактат «Часослов любви» («Le breviari d'amor») (1288) — своего рода грамматический компендиум провансальской поэзии, в котором была зафиксирована тенденция к спиритуализации любовного чувства в лирике трубадуров; здесь акцентировались не поэтологические аспекты, а тематически-содержательные стороны («fin'amor»), однако требование избегать грубости и бесчестья касалось и языкового «поведения» поэтов.

В 1323 г. в Тулузе был образован Консистерий Веселой науки — своеобразное общество любителей поэзии трубадуров, ставящее перед собой задачу сохранения уходящих поэтических традиций. В рамках этого общества стали проводиться поэтические состязания, для участников которых в 1324 г. тулузский трубадур Раймон де Корнет написал краткое (543-строчное) стихотворное руководство «Doctrinal de trobar». В 1341 г. еще один член Консистерии, Жоан де Кастельноу, составил «Глоссарий», т. е. своеобразный критический комментарий к руководству Раймона де Корнета, указывавший на ошибки «Doctrinal».

Параллельно Раймону де Корнету над учебником поэтики для трубадуров работал «первый канцлер Веселой науки» Гильом Молинье. По просьбе членов Консистерии он создал между 1328 и 1337 гг. первую версию обширного прозаического трактата «Законы Любви», включающего в себя провансальскую грамматику и поэтику трубадуров. Последняя версия этого трактата 1356 г. содержала историю тулузского Консистерия, трактат о Боге и моральной добродетели, курс риторики, описывающий фигуры речи, и полное описание фонетики, морфологии и синтаксиса провансальского языка.

Гильом Молинье, подобно его предшественникам, рассматривает «trobar» как науку. В начале трактата он подчеркивает, что из науки «рождается знание, из знания — наставление, из наставления — смысл, из смысла — доброе поведение, из доброго поведения — заслуга, из заслуги — похвала, из похвалы — честь, из чести — уважение, из уважения — удовольствие, радость и легкость» (I. P. 8). Своей задачей Гильом Молинье считает «научить влюбленных должной манере любви», но при этом речь идет не столько о чувствах, сколько о способах их выражения. Опираясь характерными для куртуазной лирики понятиями «joï» и «allegretat», Гильом Молинье одновременно вкладывает в концепцию «fin'amor» смысл религиозного служения, осуждая безрассудную страсть, бесчестящую влюбленных (II. P. 361). В стихотворной краткой версии трактата под названием «Цветы радостной науки» («Flors del Gay Saber») Гильом делает акцент именно на морально-богословской проблематике. Разнообразные варианты трактата Гильома Молинье пользовались огромным успехом, свидетельством чему было, в частности, учреждение в Испании, в 1393 г., барселонского Консистерия, подобного тулузскому. В рамках этого Консистерия Жакме Маршем был создан «Словарь рифм» поэзии трубадуров.

Известность поэтов-трубадуров была велика, их упоминал даже Данте, но называл их не трубадурами, а поэтами, пишущими на «langue d'oc» (т. е. окситанскими поэтами), впервые употребив это словосочетание. Данте особенно ценил Арнаута Даниэля, «великим мастером» называл этого

трубадура и Петрарка. В XIV в. сложились легендарные жизнеописания трубадуров, творивших на юге Франции, в Каталонии и Италии (225 жизнеописаний). В эпоху позднего Средневековья испанский поэт Энрике де Вильена предпринял попытку создать краткую историю поэзии трубадуров в своем трактате «Искусство стихосложения...» (между 1420 и 1433). В эпоху Возрождения Хуан дель Энсина (в трактате «Искусство испанской поэзии», 1496), в отличие от средневековых авторов, ставящих трубадура выше жонглера или певца и считавших это слово, по существу, синонимом поэта, разводит понятия поэта и трубадура и ставит первого выше последнего: «Какова разница между господином и слугой, между полководцем и солдатом, такова же, по моему разумению, должна быть разница между поэтом и трубадуром. (...) Сколько в нашей Испании таких, с позволения сказать, трубадуров, которым ничего не стоит добавить лишний слог или два либо выбросить нужные слоги; они не заботятся о том, чтобы рифмы их были хороши...» (Испанская эстетика. Ренессанс. Барокко. Просвещение. М.: Искусство, 1977. С. 83).

Н. Т. Пахсарьян.

УДИВЛЕНИЕ.

Admiratio как эстетическая категория в поэтиках эпохи Чинквеченто

Одной из возможных и весьма часто упоминаемых в теоретических трактатах реакций аудитории на поэтическое произведение в эпоху Чинквеченто считалось удивление, восхищение, изумление (лат. admiratio, греч. thaumasmos, итал. ammirazione, meraviglia). Подобно многим другим важнейшим эстетическим категориям, удивление не имело общепринятого определения или целостной и проработанной во всех аспектах теории, которой придерживалось бы большинство теоретиков той эпохи. В этом случае дело осложнялось еще и тем, что античность и другие предшествующие эпохи также не создали комплексной теории удивления, поскольку его роль в эстетике, поэтике и стилистике была значительно ниже, чем в XVI в.

Чинквеченто выдвинуло удивление на первый план эстетической теории; его значение оказалось не ниже, чем значение удовольствия, пользы или катарсиса, — но при разработке теоретических аспектов этого понятия гуманисты могли опереться лишь на небольшое количество замечаний, разбросанных по риторическим, поэтологическим и философским трактатам разных авторов, принадлежавших различным традициям и в принципе не особо интересовавшихся этой категорией. Фактически теория admiratio существовала к началу XVI в. в виде отдельных топосов, каждый из которых мог породить оригинальный комплекс теоретических представлений. Отсюда проистекает разнообразие и нередко внутренняя несогласованность представлений об admiratio в эпоху Чинквеченто.

1. Античные и средневековые источники ренессансной теории удивительного

В аристотелевской традиции удивление как эстетическая категория играло не слишком важную роль; в значительно большей степени оно было связано с когнитивной сферой человеческой психики. В философских сочинениях АРИСТОТЕЛЬ рассматривал удивление как стимул к познавательной деятельности человека: «удивление

побуждает людей философствовать» («Метафизика». Кн. I. Гл. 2). Оно возникает, когда причины чего-либо еще неизвестны и это вызывает недоумение. «Удивляющийся считает себя незнающим», поэтому некоторые, особенно сложные в познании предметы (например, душа) способны вызывать наибольшее удивление.

Здесь следует обратить внимание прежде всего на мысль об отсутствии знания о причинах той или иной вещи. Именно этот эпистемологический момент подчеркивался Фомой Аквинским, эстетическая теория которого имела определенное влияние на ренессансных поэтологов, по крайней мере, на тех из них, кто опирался преимущественно на Аристотеля. Согласно Аквинуату, мы испытываем удивление, когда результат очевиден, а его причины сокрыты. При этом в каждом конкретном случае причины могут оставаться неизвестными лишь некоторым людям, в то время как другие могут их отчетливо видеть. Солнечное затмение вызывает изумление у крестьянина, но для астронома в нем нет ничего удивительного. Однако существует одна причина, остающаяся непознаваемой для любого человека, — Господь, который и является главным источником чудес, вызывающих изумление любого человека. Несмотря на то, что эта аристотелевская (впоследствии — томистская) теория удивительного носит скорее философский характер, некоторые поэтологические представления об удивительном опирались именно на это эпистемологическое представление об *admiratio*.

Каузальный аспект удивления, связанный с представлением о рациональном осмыслении воспринимаемых фактов, возникает у Аристотеля и при рассмотрении удивления как эстетического эффекта, хотя и в несколько иной трактовке. В «Поэтике» философ указывает, что наибольшее удивление вызывают события, которые, будучи неожиданными, воспринимаются как логические следствия предыдущих, а не как случившееся «нечаянно и само собой»; более того, «и среди нечаянных событий удивительнейшими кажутся те, которые случились как бы нарочно: например, как в Аргосе статуя Мития упала и убила виновника смерти этого Мития, когда тот смотрел на нее; такие события кажутся не случайными» (1452a1-a10). Несмотря на то, что здесь речь также идет о причинах и следствиях, источником удивления представляется совершенно иной когнитивный процесс — не отсутствие знания о причинах, а наоборот, выявление реальных или создание иллюзорных каузальных последовательностей.

Вместе с тем, в той же «Поэтике» Аристотель среди источников удивительного называет немислимое (*alogon*), которое, по его мнению, в принципе не очень хорошо годится для поэтических фабул: «не следует складывать рассказы (*logoi*) из частей немислимого (*aloga*): лучше всего, когда в них нет ничего немислимого, а если что и есть, то за пределами <данного> сказания»; тем не менее, в эпопее оно допустимо в большей степени, чем в трагедии (1460a11). Судя по дальнейшему изложению, Аристотель здесь имеет в виду изображение вещей, противоречащих естественной вероятности (когда поэты «привирают», говорят неправду). Возможность включения в поэтический текст подобных элементов обосновывается использованием паралогизма, т. е. ложного умозаключения, обращающего каузальную цепочку, когда существование того, что в правильном силлогизме было следствием, доказывает существование его исходной причины. В период Чинквеченто некоторые обоснования допустимости сугубо фантастических образов как источника удивления, например, «теория гиппогрифов» Лионардо Сальвиати (см.

ниже), сводились именно к паралогизмам.

Вместе с тем, к аристотелевским текстам восходит и такое представление об удивлении, которое позволяет отнестись к нему не столько к когнитивным, сколько к аффективным реакциям. В первую очередь это связь между удивлением и удовольствием, на что философ указывает как в «Поэтике» (1460a17), так и в «Риторике» («то, что возбуждает удивление, приятно» — Кн. III, гл. 2). Наслаждение от удивления в эпоху Чинквеченто станет фундаментом для обоснования таких характеристик художественного текста, как разнообразие и новизна.

В «Риторике» Аристотель намечает еще несколько источников удивления. С одной стороны, это элементы, которые в поэтических произведениях имели бы отношение к фабуле: «Приятны также внезапные перемены, приятно и с трудом спастись от опасностей, — это приятно потому, что все подобное возбуждает удивление» («Риторика». Кн. I, гл. 11). В самой «Поэтике» перелом и узнавание с удивлением непосредственно не связываются, но в теории Чинквеченто эта связь будет подчеркиваться некоторыми из авторов.

С другой стороны, основой для удивления могут быть стилистические особенности текста, отличающие его от обыденной речи и придающие ему возвышенный характер: «отступление [от речи обыденной] способствует тому, что речь кажется более торжественной: ведь люди так же относятся к стилю, как к иноземцам и своим согражданам. Поэтому-то следует придавать языку характер иноземного, ибо люди склонны удивляться тому, что [приходит] издалека, а то, что возбуждает удивление, приятно. В стихах многое производит такое действие и годится там, [т. е. в поэзии], потому что предметы и лица, о которых [там] идет речь, более удалены [от житейской прозы]. Но в прозаической речи таких средств гораздо меньше, потому что предмет их менее возвышен» («Риторика». Кн. III, Гл. 2). К средствам «удаления» языка от обыденной речи в XVI в. могли относить особую лексику и синтаксис, использование риторических фигур и тропов, стихотворную форму.

В последующей античной риторической традиции удивление также мыслилось как один из источников удовольствия аудитории. У Квинтилиана (8:3:5-6), который указывает (ссылаясь на Цицерона и Аристотеля), что возбуждение *admiratio* является одной из первейших целей ратора, без достижения которой не может существовать красноречие, изумление связывается преимущественно с планом выражения и украшением дискурса фигурами, продуманностью синтаксиса и эвфонии. Однако у самого Цицерона возникает мотив, который будет тщательно разрабатываться ренессансными теоретиками романа: декоративная роль удивительного, основой которого выступают «вещи» — сверхъестественные элементы (предсказания, оракулы и т. п.), а также действия божественных сил или судьбы («De partitione oratio». 73).

У теоретиков Чинквеченто на этот компонент теории удивительного наложилось христианское представление о чудесах, разработанное бл. Августином. В. В. Бычков резюмирует августиновскую теорию чуда следующим образом: «Одним из позитивных “нарушений порядка в самом же порядке” является чудо... То, что находится “в привычном порядке” универсума, представляется людям делом обычным и не удивляет их. Чудеса же — единичны и выходят за рамки привычного для людей порядка вещей... Все чудеса подчинены, по его мнению, порядку, но чудо материального мира больше волнует его с эстетической стороны, чудеса же библейские служат ему знаками

божественного откровения. Чудеса бывают различной природы. Одни имеют чисто физическое происхождение и слывут чудесами только потому, что природа этих явлений плохо известна человеку. В качестве примера Августин приводит гашение извести, действие магнита и т. п. («О Граде Божиим». XXI:4). Некоторые чудеса изобретены демонами или хитроумными людьми — специалистами в области механики... Настоящие же чудеса происходят от Бога, и величайшим из его чудес является сам мир и его природа. Чудеса, как правило, противоречат не природе, но нашим недостаточным представлениям о ней. “Чудо противоречит не природе, а тому, как нам известна природа” («О Граде Божиим». XXI:8)» (*Бычков: 1995. Ч. 2, гл. 4*).

Теория Августина будет воспроизводиться (иногда почти дословно, хотя и без отсылок к источнику) некоторыми из участников полемики об Ариосто и Тассо, поскольку именно в этом контексте будет поставлен вопрос о христианизации эпоса в целом и его компонентов, вызывающих удивление.

В «Комментарии к Метафизике Аристотеля» АЛЬБЕРТА ВЕЛИКОГО (XIII в.) была рассмотрена физиологическая основа admiratio. В этом труде изумление уподобляется страху по воздействию на человеческий организм. По мнению Альберта, когда мы видим нечто важное, неожиданное, необычное, сердце сокращается и приостанавливается, пропуская удар. Эта приостановка сердца определяется испытываемым, но не удовлетворенным желанием познать причины наблюдаемой нами величественной и необыкновенной вещи. Таким образом, Альберт связывает когнитивный и аффективный аспекты теории удивления.

2. Теория удивления в эпоху Чинквеченто

Как было сказано выше, в поэтологической теории итальянского Чинквеченто не существовало общепринятого мнения даже относительно того, к какому общему роду можно отнести категорию admiratio. Во-первых, оно могло считаться одним из источников удовольствия; во-вторых, целью поэзии, равноправной с удовольствием; в-третьих, страстью (подобно состраданию и ужасу); в-четвертых, собственно результатом возбуждения этих страстей. Консенсус существовал только относительно утверждения, что поэт и поэзия (или ее отдельные жанры) способны вызывать это чувство в аудитории.

БЕНЕДЕТТО ВАРКИ, например, утверждал, что поэт «обладает благородством и величием — скорее божественными, чем человеческими, и не только учит, приносит удовольствие и трогает, но и возбуждает восхищение и изумление в душах, или благородных, или тонких, и во всех тех, кто по естеству к этому расположен (ha vna grandezza, e maestà più tosto divina, che humana, e non solo insegna, diletta, e muove, ma ingenera ammirazione, e stupore negli animi, o generosi, o gentili, e in tutti coloro, che sono naturalmente disposti)» («*Геркуланум*», 1560, опубл. 1570. Изд. 1846. Р. 269). БЕРНАДИНО ТОМИТАНО определяет поэта как «подражателя человеческих действий, вызывающего чувство восхищения у слушателя (imitatore degli atti humani con meraviglia di chi l'ascolta)» («*Рассуждения о тосканском языке*», 1545. Р. 227). Для АНТОНИО МИНТУРНО admiratio являлось одной из задач (oficium) поэта наряду с традиционными цинероновскими docere, delectare, movere и аристотелевским очищением души (purgatio) («*О поэте*», 1559).

Камилло Пеллегрини дополнял восхищением го- рацианскую диаду пользы и удовольствия. По его мнению, «Освобожденный Иерусалим» Тассо замечателен

тем, что доставляет удовольствие толпе, удовольствие с пользой просвещенным людям, а восхищение вызывает у обеих аудиторий («*Реплика на ответ членов Академии дельла Круска*», 1585). ТОММАЗО КОРРЕА также указывает, что поэт стремится к хвале и восхищению, из которого эта хвала и проистекает (poeta admirationem quaerat, & laudem, quae ex ipsa admiratione comparatur) («*Об элегии*», 1590. Р. 20). ФРАНЧЕСКО ПАТРИЦИ утверждал, что «поэт должен стремиться к подобающей ему цели — вызывать восхищение, и к этому направлять всю ткань удивительных элементов в своем произведении, придающих тексту его собственную форму (egli dee mirare... al proprio suo fine di eccitare marauiglia, e a questa indirizzare tutta la tessitura di mirabili nel suo poema, i quali della sua propria forma il uestono)» («*О поэзии. Декада священная*». Цит. по: *Weinberg: 1961. Р. 783*).

Когда admiratio называлось в качестве основной цели поэта, это придавало поэтологической теории риторической оттенок, который мог осознаваться или нет. Например, если большинство вышеупомянутых авторов его не чувствуют, то ДЖАЗОН ДЕНОРЕС в трактате «*Толкование послания Квинта Горация Флакка об искусстве поэзии*» (1553) эксплицитно уподобляет поэта оратору именно в том, что цель и того, и другого — вызвать у аудитории изумление. Аналогичное сопоставление имеется у БАРТОЛОМЕО МАРАНТА, считавшего, что среди важнейших целей поэта — вызывать восхищение любым возможным способом («*Inter praecipuos poetae scopos illud est, ut admirationem undique pariat*») («*Лукулловы жалобы*», 1564. Р. 88).

Большинство теоретиков эпохи Чинквеченто подчеркивали аффективные аспекты admiratio. ДЖОВАННИ ТАЛЕНТОНИ в «*Рассуждении об удивлении*» («*Discorso in forma di lezione sopra la maraviglia*») (1597) рассмотрел природу восхищения, вызываемого удивительным. По мнению Талентони, восхищение является одной из страстей, овладевающих человеческой душой. Проявляется эта страсть (в том числе и физиологически) как особого рода беспомощное состояние (когда обычная деятельность души и тела на какой-то момент приостановилась), сопровождающееся сильным чувством удовольствия.

ТОММАЗО КОРРЕА в трактате об эпиграмме («*De toto eo poematis genere, quod epigramma vulgo dicitur Libellus*») (1569) ставил admiratio в один ряд с другими «самыми глубокими душевными чувствами (intimos animi sensus)», возбуждаемыми поэзией (в т. ч. и эпиграммой, которой посвящена его работа): удовольствием (voluptas, delectatio) и радостью (laetitia).

В то же время изумление могло сопоставляться с эмоциями скорее негативного спектра, связываясь при этом с теорией катарсиса. ФРАНЦИСК ПОРТУС в «*Пролегоменах к трагедиям Софокла*» («*In omnes Sophoclis tragoedias Prolegomena*») (ок. 1575, публ. 1584) считал, что целью трагедии является возбуждение сострадания и admiratio, заменяя тем самым аристотелевский страх на изумление. Вполне возможно, что подобная замена оказалась возможной благодаря средневековым представлениям о сходстве физиологических аспектов страха и изумления. Подмену противоположного характера совершил в «*Комментарии к первой книге Аристотеля об искусстве поэзии*» (1560) ПЬЕТРО ВЕТТОРИ, который видел цель трагического поэта в том, чтобы «возбудить в душах слушателей восхищение и страх (efficere in animis eorum qui audiunt hanc admirationem ac pauorem)» (Р. 163).

ФРАНЧЕСКО ПАТРИЦИ вводит понятие способности к удивлению (potenza ammirativa). Эта способность не принадлежит полностью ни к когнитивной, ни к аффективной сфере человеческой психологии, а выступает в роли медиа-

тора между ними. «Вышеупомянутая способность к удивлению не является ни разумом, ни чувством, но существует отдельно от них обоих и направлена на осуществление связи между ними; расположенная на границе между ними, она может моментально распространяться, будучи возбуждена, вверх в сферу разума и вниз в сферу чувств (la ora detta potenza ammirativa nè conoscente sia, nè affettuosa, ma da ambedue separata e ad ambedue communicantes; e che, posta di quelle in sul confino, sia atta a diffondere, e ad infondere, il moto suo tostante allo'n sù nelle conoscenti, e allo in giù nelle affettuose...)» («О поэзии. Декада восхищения». Ёџа. 1969-1971. Vol. 2. P. 361). Психология admiratio описывается им следующим образом: «Нечто новое, внезапное и неожиданное, появляющееся перед нами, создает возбуждение в нашей душе, само по себе почти противоречивое, сочетающее веру и неверие. Веру, потому что мы видим, что вещь существует, и неверия — потому что она новая, неожиданная, такая, о которой раньше не знали, не думали или не считали способной существовать (adunque nuova, e subita, e improvvisa, che ci si pari avanti, fa un movimento nell'anima, quasi contrario in sè medesimo, di credere e di non credere. Di credere, perchè la cosa si vede essere; e di non credere, perchè ella è improvvisa, e nuova, e non più da noi stat nè conosciuta, nè pensata, nè creduta poter essere)» (Там же. P. 365).

Admiratio нередко называлось в качестве одного из источников или компонентов удовольствия от поэзии; таким образом, удивление воспринималось как своего рода инструментальный аффект, значимый не сам по себе, а как способ достижения конечной цели поэтического произведения. Эта традиция восходит к Аристотелю, который связывал приятность и удивление как в «Поэтике», так и в «Риторике». Неудивительно, что разработана эта связь была в первую очередь у комментаторов Аристотеля. ФРАНЧЕСКО РОБОРТЕЛЛО в «Разъяснениях к книге Аристотеля о поэтике» (1548) называет admiratio одним из трех источников удовольствия — наряду с подражанием и способностью поэта решить сложные художественные задачи — и связывает его с наблюдением чего-либо удивительного, т. е. неожиданного, необыкновенного, чудесного.

Юлий Цезарь Скалигер в «Поэтике» (1561) рассматривает удовольствие от поэзии как состоящее из наслаждения ритмом и гармонией, с одной стороны, и восхищением перед гением поэта, изумлением, заставляющим глядеть на происходящее во все глаза, — с другой. АНТОНИО ВИПЕРАНО утверждал, что «поэт рассказывает все таким образом, чтобы вызвать у слушателей изумление, конечно, дабы тем самым доставить им наибольшее удовольствие и радость (poeta eò refert omnia, vt auditorem trahat in admirationem; quippe quae plurimum afferat delectationis & iucunditatis)». Те вещи, которые возбуждают душу посредством новизны и изумления, направлены только на доставление удовольствия («Delectant solum, quae nouitate & stupore animum percellunt»); пользу способны принести только те вещи, которые выявляют характеры людей, естественные причины событий или волю богов («О поэзии: В трех книгах», 1579. P. 46-47).

ДЖАЗОН ДЕНОРЕС считал, что любое поэтическое произведение по своей природе основано на принципе удивительного («ogni poema per sua natura è fondato nella maraviglia») и вызывает изумление. «Если бы это было не так, оно не рождало бы в наших душах удовольствие (se non è tale, non partorisce negli animi nostri quel diletto)» («Рассуждение о том, что комедия, трагедия и героическая поэма имеют начало и причину своего произведения в философии моральной и гражданской...», 1586.

Изд. 1972. P. 389). Джованни БАТТИСТА ПИНЯ выстраивает в трактате «Романы» (1554) следующую цепочку: украшенный стиль создает впечатление новизны, она вызывает удивление, которое в свою очередь доставляет наслаждение.

Некоторые авторы (преимущественно те из них, которые интересовались физиологией удивления, т. е. врачи) присоединяли к последовательности неожиданное-admiratio-удовольствие еще один элемент — смех. Джироламо ФРАКАСТОРО в трактате «О симпатии и антипатии вещей» (1546) утверждал, что когда какие-либо вещи появляются перед нами неожиданно и обладают новизной, мы испытываем удивление, которое в свою очередь приводит к удовольствию, производящему на нашем языке движение, называемые смехом («subitam & repentinam etiam admirationem ac repentinam etiam delectationem faciunt [et ex delectatione] ... motum oris, qui risus dicitur») (Изд. 1968. P. 48). Похожие рассуждения имеются у испанского гуманиста и врача ФРАНЦИСКО ВАЛЛЕЗИО в главе «О смехе и плаче» трактата «Медицинские и философские диспуты» («Controversiae medicae et philosophicae») (1582). Человек смеется, когда случается нечто одновременно приятное и новое (iocunda et nova). Это происходит потому, что новизна вызывает удивление (nova faciunt admirationem), удовольствие — радость, а их сочетание заставляет нас смеяться. Однако и один из гуманистов-филологов — Винченцо МАДЖИ — видел связь между удивлением и смехом. Он ставил Цицерону в вину то, что, рассуждая о комическом, он не затрагивал вопрос admiratio, ибо «без удивления никогда не может быть вызван смех (risus nunquam sine admiratione cieri posset)» («Общепонятные объяснения...», 1550. P. 305). Причина — в том, что мы смеемся только тогда, когда видим нечто новое и неожиданное. Новизна вызывает удивление, а оно в свою очередь заставляет смеяться.

Эта связь признавалась далеко не всеми: среди отрицавших ее были как представители естественных наук, так и философы-гуманитарии. Французский медик ФРАНСУА ВАЛЛЕРИОЛА считал admiratio реакцией на нечто великое, не допускающей комических компонентов («Медицинские беседы в шести книгах» — «Enarrationum Medicinalium Libri Sex», 1554). Джакомо МАЦЦОНИ также полагал, что удивительное несовместимо со смешным: в «Комедии» Данте нет ничего смешного — но при этом «она вся полна удивительным, которое уже по своей природе настолько несовместимо со смешным, что, согласно риторическим предписаниям, для уничтожения удивительного в чем-либо достаточно прибегнуть ко смешному» («В защиту Комедии Данте», изд. 1587. P. 440).

К какой бы сфере человеческой психики ни относили admiratio поэтологи эпохи Чинквеченто и с какими бы эмоциями ни связывали, существенный элемент теории должна была составлять разработка теории mirabilia, т. е. элементов или характеристик поэтического произведения, вызывающих удивление, или способов вызвать его у читателя или слушателя. В первую очередь у теоретиков, принадлежавших аристотелевской традиции, возникал вопрос, каким образом можно примирить удивительное с принципом правдоподобия и изображением в поэзии преимущественно вероятного. ФРАНЧЕСКО РОБОРТЕЛЛО в «Разъяснениях к книге Аристотеля о поэтике» (1548) признает наличие в поэтическом произведении противоречия между удивительным и правдоподобным и предлагает компромисс. В тех жанрах, где правдоподобие более существенно (т. е. в комедии), удивительное должно сводиться к минимуму, — и наоборот, в эпосе, где правдоподобие не так важно, удивительное можно максимизиро-

вать; в трагедии же автор должен соблюсти тонкий баланс между этими двумя качествами, хотя и смещенный скорее в сторону удивительного.

Необходимость ввести в поэтическое произведение элемент удивительного заставляет Робортелло поставить вопрос об использовании поэтом невозможного неправдоподобного. Для Робортелло наиболее важны две его разновидности: первая противоречит природе вещей, это чудеса как таковые — превращения людей в животных, кораблей в нимф, людей в деревья, женщин в мужчин и наоборот, упоминание циклопов, гигантов, химер и пр.; вторая заключается в поэтической гиперболе, когда Ахиллу приписывается особая доблесть, Нестору — особая мудрость и т. п., или когда речь идет о невозможном для человека деяниях богов. Робортелло отдает предпочтение именно второй разновидности невозможного, вызывающего удивление, хотя допустима в известной мере и первая. Условием этого является то, чтобы выходящие за рамки естественной вероятности элементы соответствовали народным верованиям или литературной традиции или являлись их расширением на основе паралогизма. Выдуманное поэтом невозможное, т. е. абсолютно ложное, крайне нежелательно; однако в редких случаях допускается и оно, если поэту удается придать ему видимость вероятного. Удивление вызывают именно те части произведения, которые не связаны с пользой: вставные эпизоды и описания, узнавание, перипетии, второстепенные персонажи, а также те элементы дискурса, которые не являются моральными сентенциями.

БАРТОЛОМЕО МАРАНТА в *«Лукулловых жалобах»* (1564) видит в том, чтобы вызвать у людей веру в чудесные вещи (*ut assentiri homines cogant admirabilibus rebus*), основную проблему, стоящую перед поэтом (*maior poetae difficultas*) (Р. 89). ТОРКВАТО ТАССО считает, что поэма достигает максимального совершенства только при согласованности в ней правдоподобного и удивительного (*«Ответ на рассуждение синьора Орацио Ломбарделли»* — *«Risposta al Discorso del Sig. Oratio Lombardelli»*, 1586).

Для Лодовико КАСТЕЛЬВЕТРО удивление вызывается фактами, выходящими за пределы ожидаемого или аудиторией, или самими действующими лицами поэтического произведения (и, как следствие, также аудиторией). Из всех теоретиков эпохи Чинквеченто он, пожалуй, в наибольшей степени акцентировал когнитивный аспект удивления, связанный с выявлением причинно-следственных связей. Субъектами удивительных действий могут быть неразумные животные или неодушевленные вещи; люди, намеренно совершающие преступления, не имея для этого серьезной причины; люди, совершившие нечто ужасное вопреки своей воле или случайно.

Примером первого может служить история о коне, который совершил самоубийство, разбив себе голову о камень, из-за того, что его обманом заставили покрыть кобылу, которая была его матерью. Аудитория подобного рассказа испытывает удивление, поскольку неразумному животному не свойственно испытывать чувство вины в подобных ситуациях, — и тем не менее, действия коня, казалось бы, имеют своей причиной это чувство. Аналогичным образом упомянутая Аристотелем история о статуе убитого человека, упавшей на убийцу, вызывает удивление, поскольку ее слушатель невольно устанавливает связь между убийством и падением статуи, тем самым приписывая неодушевленному объекту стремление к мести. Здесь удивление вызывается выявлением иллюзорной причинно-следственной связи у случайных событий.

Во втором случае речь идет о жестокостях, совершен-

ных без видимой причины. Мы не удивимся, если человек убьет своего врага, но убийство без повода вызывает у нас сочувствие к жертве и страх за свою судьбу. В этом случае удивление во многом сродни страху и проистекает от незнания причин изображенных фактов.

К третьей разновидности удивительного Кастельветро относит историю Иеффая (Суд., 11), давшего обет в случае победы над аммонитянами принести в жертву то, что выйдет ему навстречу из ворот дома. Он не мог предположить, что это окажется его дочь, и, таким образом, его ужасное деяние, будучи вызвано его собственным действием, в то же время не было результатом его целенаправленной деятельности. Наибольшее удивление того же, третьего, рода вызывается событиями, когда персонаж стремится избежать зла, но его действия тем не менее приводят к нежелательному результату. Такова история Эдипа, который покинул Коринф, не желая совершить предсказанное ему преступление, но само его бегство привело к тому, чего он хотел избежать (*«Поэтика Аристотеля, изложенная на народном языке и столкванная»*, 1570. Р. 228-230).

Таким образом, Кастельветро связывает удивление в поэтических текстах с поиском причинно-следственных связей. В первом случае речь идет об иллюзорной каузальности, когда случайное событие представляется вызванным предшествующими событиями. Во втором — удивление порождается сочувствием к жертве и страхом за себя от невозможности найти причину ужасного деяния. В третьем — аналогичный эффект основан на несоответствии между предполагаемыми и действительными следствиями человеческих поступков, между планируемыми и реальными причинно-следственными связями.

Во многом сходную классификацию удивительного строит в своем *«Рассуждении об удивлении»* (1597) Джованни ТАЛЕНТОНИ; однако он совершенно исключает из числа возбуждающих удивление фабульных элементов случайные события или такие факты, причины которых не могут быть обнаружены аудиторией.

Один из источников удивления, признаваемый Робортелло, — гиперболизация тех или иных (как правило, положительных) черт характера в изображении персонажей — для некоторых авторов был весьма важной разновидностью удивительного. К их числу относятся в основном те авторы, которые считали необходимым избирать для поэтического творчества правдивые, исторические предметы — Паоло Бени, Антонио Минтурно, Торквато Тассо. Джованни МАРИО ВЕРДИЦОТТИ в трактате *«Краткое рассуждение о поэтическом повествовании»* (1588), сравнивая поэзию с риторикой и историей, указывает, что первая отличается от двух других дискурсивных искусств не только украшенным и метафорическим языком, но и изображением «избытка в таких качествах, как добродетели или пороки, и во всех остальных вещах (*l'eccesso in qualità delle virtù, e dei vizii, e di tutte l'altre cose*), которые она изъясняет и репрезентирует в действиях персонажей, включенных в поэму, — как, например, избыточная сила, избыточная подлость, избыточное благообразие, избыточная ярость, любовь, красота местностей или людей и других вещей этого рода, — для того, чтобы породить удивление, основанное на частностях (*per far nascere la meraviglia accessoria de i particolari*)» (Р. 7).

Во многих ренессансных теориях поэзии основным источником удивления могли быть и чудеса как таковые, фантастические образы, персонажи и события, которые строгими аристотелианцами признавались не особо желательными. Введение в поэтический текст фантастических элементов породило вопросы: допустимо ли вообще

изображение в поэзии несуществующих вещей, а если допустимо, то связана ли фантазия поэта каким-либо ограничением, может ли использоваться в современной поэзии языческая по происхождению фантастика, и т. п.

Джованни БАТТИСТА Пинья связывает удивительное с эпическими жанрами — как героической поэмой, так и *romanzi*. Пинья рассматривает удивительное преимущественно как чудесное, т. е. выходящее за рамки естественной вероятности. Однако при этом подобные чудеса не должны быть совершенно невероятными, как в испанских рыцарских романах, а должны основываться, например, на вмешательстве Бога или его святых. Это объясняет, почему именно эпическая поэзия «предрасположена» к использованию удивительного. Эпика допускает большое количество эпизодов, т. е. побочных сюжетных линий, предполагающих, что персонажи попадают в какие-то переделки, из которых они должны с честью выпутаться. Обилие таких ситуаций вынуждает поэта иногда прибегать к Божественному вмешательству как средству «вытащить» героев из тех затруднений, в которые они попали.

Пинья относится к числу авторов, стремившихся христианизировать фантастическое. По его мнению, нет необходимости прибегать к языческим образам, изображать ложных богов, поскольку христианская религия дает нам полный набор субъектов чудесных действий — это совершающие благодатные чудеса святые, отшельники и ангелы, с одной стороны, и несущие зло демоны, ведьмы и волшебники — с другой.

Кроме того, Пинья связывает удивление с повествовательным типом дискурса как противоположностью подражания-репрезентации. «Если мы почти всегда повествуем, мы доставляем большее удовольствие и в большей степени полагаемся на удивительное, так что в эпике удивительное — это основной предмет, в чем она превосходит все другие [виды]. Но по правде сказать, удивление не имеет смысла без подражания, хотя если поэт подражает слишком много, он потеряет удивление. И то, и другое совершенно необходимы. Одно смягчается другим» («*Романы*», 1554. Р. 17). Эта, казалось бы, странная связь между типом дискурса и удивлением показывает, как воспринималось аристотелевское «немыслимое» в эпоху Чинквеченто. Данный тезис Пинья, очевидно, восходит к «Поэтике» (1460a11), и, следовательно, немислимое в его понимании сводится преимущественно к ложному и несуществующему, которое затруднительно показать на сцене.

Другой теоретик романического жанра Джамбаттиста Джиральди Чинцио отводил удивительному чудесному значительно большую роль, чем Пинья, допуская события совершенно невозможные, лишь бы они соответствовали поэтической практике (*l'uso*), т. е. жанровой или поэтической традиции. По его мнению, нет ничего удивительного в том, что происходит часто или по естественным причинам. Удивительное имеется в таких событиях, которые кажутся невозможными, но, тем не менее, представлены как случившиеся («*Рассуждение о сочинении романов*», 1554. Изд. 1864. Р. 62). Однако размещать чудесное стоит не в рамках основной фабульной линии, которая все же должна быть правдоподобна, а в отступлениях.

Джиральди относился к христианизации чудесного более осторожно, чем Пинья. С одной стороны, он признавал, что использование языческой фантастики в современной поэзии и тем более смешение ее с христианской нарушает принцип декорума, хотя поэт, избравший тему из античных времен, может использовать и

языческую образность. С другой стороны, христианский Бог слишком велик, а ангелы не подвержены страстям и, следовательно, никто из них не может участвовать в человеческих предприятиях, которые и составляют предмет эпической поэзии. Поэтому субъекты чудесных фантастических деяний в понимании Джиральди должны принадлежать преимущественно «адской» стороне и включать в себя разнообразных заклинателей, выходцев из преисподней и т. п.

АНТОНИО Минтурно видел источник удивления как в гиперболизированном изображении характеров, так и в элементах чудесного, включая совершенно фантастические элементы. Однако он, как и Пинья, настаивал на замене языческой образности христианской. В античности были свои боги — как на небе, так и в преисподней, а новая эпоха имеет своих ангелов и святых на Небесах и единственного Бога. Если в древности были оракулы и сивиллы, то в нынешние времена имеются некроманты и волшебники; Кирке и Калипсо у нас соответствуют феи. Ирида и Меркурий были посланниками Юпитера, наш Господь посылает на землю ангелов («*Поэтическое искусство*», 1563. Р. 31).

Отличительным моментом концепции Минтурно является также акцент на внутренней согласованности таких чудесных выдумок: «Мы удивляемся таким вещам, которые выходят за пределы нашего разумения, но особенно когда они соответствующим образом согласованы, так что одна кажется более или менее вытекающей из другой» («*О поэте*», 1559. Р. 45-47).

ТОРКВАТО ТАССО в «*Рассуждениях о героической поэме*» (1594) также выступает сторонником исключительно христианского чудесного, обосновывая свою позицию двумя соображениями: с одной стороны, поэт выступает в роли теолога-мистика, подводя свою аудиторию к созерцанию божественных вещей, с другой — христианская фантастика вписывается в народные верования и, следовательно, вызывает доверие аудитории, позволяя сочетать удивительное и правдоподобное в одном и том же предмете: «Одно и то же действие может, таким образом, быть удивительным и правдоподобным. Удивительным, если рассматривать его само по себе и на фоне природных ограничений (*meravigliosa riguardandola in se stessa e circonscritta dentro ai termini naturali*); правдоподобным, если рассмотреть его отдельно от этих ограничений и в отношении к его причине (*divisa da questi termini nella sua cagione*), которая есть сверхъестественная сила (*virtù soprannaturale*), могучая и привычная к тому, чтобы производить подобные чудеса (*far simili meraviglie*)» (Кн. 2).

Если для большинства авторов обоснование фантастического чудесного было связано с предшествующей традицией или народными верованиями, то для ОРЛАНДО ПЕШЕТТИ эти моменты не имели никакого значения. Пешетти отстаивал абсолютное право поэта на выдумку. По его мнению, если исключать из числа допустимых в поэзии вещей гарпий, гидр, химер, Пегаса, кентавров, сирен и пр., то придется признать Вергилия и Гомера плохими поэтами. Ссылка на предшественников в этом случае не играет никакой роли, поскольку в конечном счете всегда должен найтись тот, кто использовал ту или иную разновидность чудесного впервые. Но если мы считаем допустимым изобретение гарпий и т. п. каким-то древним поэтом, то почему мы должны запрещать аналогичные вымыслы нашим современникам? («*В защиту первого Инфаринато*», 1590).

Акцент на *inventio* как изобретении изображаемых вещей, специфический для ЛЕОНАРДО САЛЬВИАТИ, нашел отражение и в его обосновании чудесного удивительного, полностью выдуман-

ного поэтом. Гиппогриф не является правдивой вещью ни в плане реального существования, ни как универсальная идея. Вместе с тем, сущность поэтического нахождения заключается в изобретении того, что могло бы быть, т. е. универсально истинных вещей. Каким же образом в поэзии могут появиться гиппогрифы? Дело в том, что хотя гиппогриф не является правдой ни в частности, ни как идея, гриффон и лошадь, из сочетания которых фантазия поэта создает гиппогрифа, являются «правдивыми предметами». При этом правдивость гриффона основана на том же механизме: хотя он и не существует в действительности, орел и лев, из которых он составлен, существуют («*Ответ на Апологию Торквато Тассо*», 1585. Изд. 1828. Р. 148-149).

Существовали также и авторы, которые не признавали народные верования или поэтическую традицию источником допустимого чудесного. К их числу относится один из критиков «Комедии» Данте Беллизарио Булгарини, отрицающий возможность использования в поэзии как историй о языческих богах, так и современных ему рассказов о приключениях рыцарей Круглого стола, о феях, некромантах, волшебниках и т. п. Вместе с тем научно установленные факты — то, что земля круглая, солнце и другие звезды бесконечно огромны, земля находится в центре мира, окруженная небесами, — являются вполне правдоподобными и допустимы в поэзии, несмотря на то, что большинство людей не имеет об этом представления («*Реплики на ответы синьора Орацио Капони...*», 1579. Р. 37-40). Аналогичным образом Джулио Гуаставини также настаивал на изображении лишь реально существующих вещей, ссылаясь на то, что поэт является философом в изображении универсального аспекта действительности, а философ обязан следовать правде («*Ответ Инфранато, члену Академии делла Круска*», 1588).

ОРАЦИО ЛОМБАРДЕЛЛИ в «*Рассуждении о спорах вокруг Освобожденного Иерусалима*» (1585-1586) разделяет поэтическое чудесное на два больших класса: ложное невероятное и истинное невероятное. Первый делится на три подраздела: изображение противоречащего природе изображаемых вещей (говорящие растения или камни, превращения людей в деревья, несколько лун на небе и т. п.), изображение противоречащего общему мнению (например, демоны, рождающие детей или животных, безоружные люди, побеждающие целые армии, нимфы, совокупающиеся с мужчинами); рассказы о всяких глупостях, смешных для мудрых людей, но привлекательных для женщин и детей. Только в последней разновидности можно найти минимальные следы правдоподобия, в то время как первые две совершенно лишены этого качества и не должны использоваться современными поэтами, хотя Гесиод, Эзоп, Гомер, Овидий и прочие древние поэты прибегали к подобным вымыслам.

Вместе с тем, неправдоподобное истинное в поэзии вполне допустимо. И здесь дискурс Ломбарделли очевидным образом воспроизводит августиновскую теорию чудес — в крайне упрощенном виде и с некоторыми оттенками, связанными с расцветом в тот период магических и герметических практик. Неправдоподобное истинное включает в себя: естественнонаучные факты, в которые сложно поверить простому человеку (что львы боятся петухов, что некоторые камни предохраняют от болезней, что алмаз раскаляется от попавшей на него крови козла); результаты дьявольских происков (говорящие мертвецы, внезапная буря посреди ясного дня); чудеса, творимые святыми, исповедующими истинную веру (оживление мертвых, прохождение сквозь огонь без ущерба для себя); и, наконец,

чудеса божественного происхождения (Р. 17-20). Подобные вещи вполне могут быть использованы в поэтическом тексте — хотя, конечно, Ломбарделли предпочитает им истинные и одновременно правдоподобные предметы, а в качестве источника удивительного рекомендует преувеличения относительно морально-этических достоинств главного героя.

Удивление могло основываться не только на особенностях предмета изображения, но и на стиливых и общеэстетических характеристиках текста. Некоторые авторы указывали на связь удивления и особого, поэтического, стиля — украшенного или возвышенного. Для РОБОРТЕЛЛО одним из источников удивительного служат метафоры, описания (в эпике), сентенции, риторические фигуры. НИКОЛО ЛИБУРНИО в «Трех родниках» («*Le Tre fontane*») (1526) — работе о языке Данте, Петрарки и Боккаччо, считает основным источником *admirationis* именно план выражения (*elocutio*). СПЕРОНЕ в «*Диалоге об истории*» (1596) связывает удивление с единством фабулы, гиперболизацией добродетели главного героя и украшенным метафорами и сравнениями языком. ДЖОВАМБАТТИСТА СТРОЦЦИ также возводит реакцию удивления к единству фабулы как производению художественного мастерства поэта («*О единстве фабулы*», опубл. 1635). ФИЛИППО САССЕТТИ в работе «*О Данте*» (1573) находит удивительное преимущественно в сложных фабулах, содержащих перипетию и узнавания. Они лучше простых приспособлены возбуждать удивление, поскольку мы, воспринимая разумом сюжет, ждем одного события, а происходит совсем другое. ПИНЬЯ, который, впрочем, сводил удивление преимущественно к реакции на чудесное, утверждал также, что украшенный стиль создает впечатление новизны, вызывающей удивление. ФРАНЧЕСКО ФИЛИППО ПИНДЕМОНТЕ в «Описании Поэтического искусства Горация Флакка» («*Esphrasis in Horatii Flacci Artem poeticam*») (1546) называл разнообразие необходимым компонентом поэтического текста, потому что без него невозможно доставить удовольствие и вызвать удивление.

ДЖАЗОН ДЕНОРЕС считал, что все аспекты поэтического произведения связаны с удивительным. Оно, в известной степени, восходит к нахождению как способности поэта избежать хорошо известных, привычных предметов, ставших общим местом, — т. е. связано с новизной. Но еще больше оно зависит от трактовки избранного предмета и в первую очередь от составления сюжета. Любой сюжет сводится к изменениям в статусе героя (от процветания к униженности или наоборот), поэтому такое изменение должно быть неожиданным и необыкновенным. Например, в комедии герой низкого социального положения попадает в затруднительное положение, но в конечном счете выпутывается из него к своей выгоде и достигает того, о чем в начале и подумать не мог. Поскольку на сцене все это изображается как случившееся за 24 часа, аудитория не может не испытать изумления.

Аналогичным образом трактуется вопрос по отношению к трагедии и эпосу. Такие приемы, как узнавание и перипетия, также работают на возбуждение *admirationis* — не только из-за того, что события в произведении идут против наших исходных ожиданий, но и благодаря тому, что именно в них проявляется мастерство поэта, сумевшего увязать между собой все фабульные концы. Так же трактуется и эпический эпизод: мы восхищаемся изобретательностью поэта, нашедшего такие эпизоды, которые, оставаясь правдоподобными, могли распространить сюжет до подобающих жанру размеров.

Еще одним из механизмов возбуждения удивления для Денореса является метафорический язык, удовольствие от которого зиждется на узнавании сходства между далекими друг друга предметами. В комедии и трагедии восхищение зрителей вызывается также тем, насколько стих может приближаться к прозе и насколько он может соответствовать положению героев («*Рассуждение...*», 1586).

АНТОНИО МИНТУРНО в трактате «*О поэте*» (1559) также подчеркивал роль художественного мастерства в целом как источника удивления аудитории. Вызвать *admiratio* возможно, создав убедительное подражание чему-то невероятному и достигнув совершенства как согласованности всех частей произведения. Впрочем, «совершенство» для Минтурно предполагает не столько изысканность стиля, сколько убедительность в нахождении предметов и соблюдение соответствующего предмету декорума.

По мнению ТОММАЗО КОРРЕА, для того, чтобы добиться восхищения у рафинированной аудитории, к которой и должен обращаться поэт, ему необходимо довести свое мастерство до предела, так чтобы читатель оценил общее настроение («*probat consilia*»), похвалил замысел («*laudat inuentum*»), одобрил сочетания слов и метры («*commendat connexionem verborum, & numerogura*»), превознес остроумие («*extollit acumen*»), восхитился мыслями, выраженными подобающим и гармоничным образом («*sententias apte, & concinne conclusas admiratur*») («*Об элегии*», 1571. P. 20-21).

В этот же ряд вписываются отчасти и представления о *mirabilia* ФРАНЧЕСКО ПАТРИЦИ, который также связывал удивление с самыми разными аспектами поэтического текста. Однако если у вышеупомянутых авторов удивление и его источники были всего лишь одним из многих элементов поэтики, то у Патрици они составляют основу всей его поэтической теории. Важнейшей характеристикой поэтики Патрици была ее критическая направленность по отношению к «Поэтике» Аристотеля как концепции, основанной на категориях подражания, правдоподобного, необходимого и вероятного. Понятно, что именно удивление и удивительное стало для этого автора важнейшим компонентом поэзии.

Все поэтические произведения сходны между собой тем, что содержат «*mirabile*» — т. е. нечто, «вызывающее удивление», которое и является собственной (внутренней) целью поэзии. Само удивление (*la meraviglia*) — это реакция аудитории, т. е. внешняя цель поэтического творчества. Поэт, таким образом, является в первую очередь «создателем удивительного» (*il facitore del mirabile*) (Изд. 1969-1971. Vol. 2. P. 284). При этом *mirabile* мыслится как прямая противоположность вероятного, т. е. как невероятное: «Вся поэзия имеет своим предметом невероятное, потому что оно — настоящая основа удивительного (*la poesia tutta habbia per oggetto lo incredibile perche questo è il uero fondamento del marauiglioso*)» («*О поэзии. Декада восхищения*». Изд. 1969-1971. Vol. 2. P. 307).

Тем не менее, поскольку полностью неправдоподобное произведение будет вызывать смех, поэма должна состоять из сочетания вероятного и невероятного. Поэт в этом контексте становится создателем вымысла (*finzione*), придавая вещам «форму и вид, отличные от тех, которые были у них изначально, новую или обновленную форму».

Однако невероятное не является единственной причиной удивления. Патрици называет двенадцать источников удивления, которые в большинстве своем (хотя и не все)

связаны с предметом поэзии или планом изображаемого: незнание, фабула, новизна, парадокс, отклонение от привычного, сверхъестественное, божественное, большая польза, непредвиденное, неожиданное, к ним присоединяются две характеристики плана выражения: риторическое распространение и детализированные описания («*О поэзии. Декада восхищения*». Кн. 3. Изд. 1969-1971. Vol. 2. P. 305).

Вместе с тем, в той же «Декаде восхищения», но в ее X книге, Патрици перечисляет семь основных свойств поэтических текстов, способных вызвать изумление и относящихся, скорее, к стилистическим особенностям текста: пение, стих, способность говорить на чуждом (необычном) языке, сладость, величие, разнообразие, загадочность. К ним присоединяются второстепенные характеристики, алогичный список которых заставляет вспомнить приводимый Борхесом пример китайской классификации: наглядность, прием подробного описания, восторг и поэтическое вдохновение, преувеличение, мудрость, миф, аллегория, вымыслы без аллегории, перипетия, узнавание, новизна и др. В конечном счете, дело сводится к тому, что все аспекты поэзии в том или ином отношении способны вызвать *admiratio*, которое, таким образом, становится основой эстетического восприятия поэзии.

При существующих расхождениях по вопросу о том, что такое *admiratio* по своей природе, каковы его причины и результаты, неудивительно, что различные авторы связывают его с разными жанрами.

Наиболее распространено было мнение о том, что *admiratio* в первую очередь подобает эпическим произведениям. Собственно, некоторые из художественных достоинств, присущих преимущественно эпике, например, разнообразие, назывались многими в качестве основного источника этой реакции. Нередко в обсуждении, принадлежит ли то или иное произведение («Комедия» Данте, «Освобожденный Иерусалим» Тассо, «Неистовый Орландо» Ариосто) к этому поэтическому виду, одним из важных аргументов служила способность или неспособность данного текста вызвать *admiratio*. Исключительно с эпическим жанром связывал эту реакцию Пинья в «*Горацанской поэтике*» (1561). СПЕРОНЕ СПЕРОНИ также считал, что драматическим произведениям, в отличие от эпоса, не свойственно вызывать эту реакцию, — они должны скорее искать естественности (в «Лекции в защиту Канаки», 1550-е гг., опублик. 1597 в «*Апологиях против Суждения...*»).

Более умеренной точки зрения придерживался БАТОЛОМЕО МАРАНТА, считавший, что хотя удивительное более подобает эпосу, чем трагедии («*ut admirabilitas magis Eporoeiae conueniat, quam Tragoediae*»), в общем, оно, конечно, свойственно обоим видам поэзии («*tametsi utriusque poematis propria est*). Но поскольку удивительное (*admirabilitatem*) сводится к неслыханному, новому и совершенно неожиданному («*inaudita, ac noua, & praeter expectationem*») и связано с вещами, которые не могут случиться на самом деле («*earum rerum quae fieri nequeunt*»), здесь возникает проблема согласования его с правдоподобным. Очевидно, что удивительное невозможно столь же успешно изобразить на сцене, как и в повествовательном дискурсе, где не показывается никакого действия («*non aequè posse in dramatis effingi, atque in sermone nudo: ubi nulla est actionum repraesentation*»). («*Лукулловы жалобы*», 1564. P. 91). В отличие от большинства современников, Минтурно считал этот эффект в особенности подобающим трагедии. По его мнению, поэт возбуждает в слушателе реакцию

admiratio, вызывая у него ужас или сострадание. ФРАНЦИСК ПОРТУС в «Пролегоменах к трагедиям Софокла» («In omnes Sophoclis tragoedias Prolegomena») (ок. 1575, публ. 1584) называл admiratio в качестве одного из компонентов катарсиса. ДЖАНДЖОРДЖО ТРИССИНО в поздних разделах своей «Поэтики» также связывал admiratio с трагедией, дополняя им пару традиционных аффектов — страх и сострадание.

Маджи, в свою очередь, не соглашался с теми, кто связывал admiratio преимущественно с эпосом и трагедией, и считал вызывающие его качества — новизну и разнообразие — в той же степени подобающим и комедии. ФРАНЧЕСКО БОНЧИАНИ, развивавший, наряду с Маджи, линию новизна-удивление-удовольствие-смех, указывал на важность эффекта admiratio для новеллы («Лекция о сочинении новелл» — «Lezione sopra il comporre delle novelle», 1574). АНТОНИО РИККОБОНИ в «Комическом искусстве» («Ars comica») (1585) связывал идеи admiratio и очищения от страстей, но в применении к комедии, а не трагедии. Он излагает традиционный взгляд на то, что, созерцая обманы, учиняемые на сцене действующими лицами, мы учимся и не попадать в такие ситуации в роли жертвы, и не причинять никому подобного зла. Однако отправным моментом для морального очищения является admiratio, которое мы испытываем, глядя на эти проделки.

В целом же связь между жанрами и admiratio зависела от общетеоретических взглядов на эту категорию: от того, как понимались удовольствие, новизна, от того, с великими (ужасными) или приятными (легкими) вещами связывалось удивление.

Е. В. Лозинская.

ФИГУРЫ

В системе античной риторики фигуры (лат. figura, греч. schēma) понимаются как операции, превращающую «простую», «естественную» речь в украшенную (ornata). Фигуры — некие изменения, модификации естественной речи (само понятие естественной речи, разумеется, весьма условно, но античные авторы не подвергали его анализу). В метафорике риторических трактатов естественная речь уподоблялась человеческому телу в его спокойном, естественном состоянии (такова, например, поза архаической статуи), в то время как фигуративная, украшенная речь сравнивалась с телом жестикулирующим. Фигура, пишет КВИНТИЛИАН, — это «отход в мыслях или в речи от обычной и простой манеры, подобно тому как мы садимся, ложимся, направляем взгляд (sicut nos sedemus, incumbimus, respicimus)» (9:1:11); имеется в виду, что фигуративная речь подобна не покоящемуся, но движущемуся, жестикулирующему телу.

Система фигур была разработана в риторике применительно к нуждам судебных ораторов; отсюда она была перенесена в литературу. Сферы судебной риторики и изящной словесности пересекались. Чисто риторические трактаты, ориентированные на судебное красноречие, приводят многочисленные примеры из поэзии; во многих случаях оговаривалось, какие фигуры более пригодны ораторам, а какие — поэтам (так, Квинтилиан пишет о «темной» аллегории, что она более подходит для поэта, чем для оратора: 8:6:52).

Фигуры классифицировались по крайней мере двояким образом: с точки зрения оппозиции речь/мысль (в зависимости от того, была ли фигура лишь украшением речи, не влиявшим на смысл, или затрагивала смысл текста) и с точки зрения структурно-комбинаторной (в зависимости от того, какую операцию

фигура как элемент текста выполняла в тексте как целом: добавление, убавление, перестановку).

Первая классификация различала фигуры речи (figurae orationis, figurae verborum — Квинтилиан; figurae elocutionis — Аквила Римский. «Книга о фигурах»; figura locutionis — Марциан Капелла. «Книга об искусстве риторики»; lexēōs schēmata — Александр. «О фигурах») и фигуры мысли (figurae quae in sensibus sunt, figurae mentis, figurae sententiarum — Квинтилиан; dianōias schēmata — Александр. «О фигурах»; ta tou nou schēmata — Лонгин).

Фигуры речи определяли словесное выражение уже готовой мысли и относились к области украшения/выражения (elocutio); фигуры мысли выходили за рамки украшения и были связаны с порождением самой мысли, поэтому они порой относились к области изобретения (inventio). Квинтилиан по поводу этого различия замечает: «Одно и то же можно сказать по-разному, а смысл останется тот же, так что фигура мысли может заключать в себе несколько фигур слова. Первая относится к порождению мысли, последние же — к ее выражению (illa est enim posita in concipienda cogitatione, haec in enuntianda)» (9:1:14). Иногда один и тот же термин применялся и к фигуре речи (или к тропу), и к фигуре мысли (например, ирония, эмфаза, синекдоха). Порой между одноименными фигурой речи или тропом, с одной стороны, и фигурой мысли, с другой, существовало несомненное сходство (так, ирония как фигура мысли складывалась из серии одноименных тропов). Порой же фигура мысли сильно отличалась от одноименного тропа (например, в случае синекдохи).

Вторая классификация исходила из понимания фигуры как некой комбинаторной операции, менявшей построение естественной речи: фигура что-то добавляла в речь, или что-то убавляла из нее, или же что-то в ней переставляла.

Структурные изменения, превращающие простую речь в украшенную, в целом сводились к четырем типам (quadripartita ratio — Квинтилиан, 1:5:38; quattuor species — Консентий. «О варваризмах и метатласмах»): adiectio (добавление), detractio (убавление), transmutatio (перестановка), immutatio (замена).

Изменение per adiectionem предполагало добавление к «естественной», простой речи неких новых элементов. В типичной для риторических трактатов архитектурной метафорике этот тип изменения уподоблялся добавлению новых «камней» к зданию. Adiectio в свою очередь распадалась на ряд подтипов: так, в зависимости от того, в какое место текста совершалось добавление, различалось добавление ad caput (в начало), ad mediam (в середину), ad finem (в конец).

Изменение per detractioem предполагало убавление, изъятие неких элементов из естественного порядка речи (подобно тому как из здания могут изыматься отдельные камни). Этот тип изменения имел те же подтипы, что и adiectio.

Изменение per transmutationem предполагало перестановку элементов внутри целого. Различались два основных типа этой операции: 1) переставляемые местами элементы находятся рядом друг с другом (например, фигура анастрофы или, в современной терминологии, инверсии), 2) переставляемые элементы находятся на расстоянии друг от друга, они отделены друг от друга другими элементами (фигура гипербатона).

Изменение per immutationem (соответствующее уже не фигурам, но тропам; → экскурс о них) предполагало замену — изъятие из речи неких элементов и вставку вместо них других элементов, взятых извне. Используя все ту же архитектурную метафору, можно сказать,

что при иммутации из здания изымались некие «камни» и вместо них вставлялись другие, взятые извне, изначально этому «зданию» не принадлежащие.

Различие между фигурами и тропами описывается именно на этом уровне, в вышеприведенных структурно-комбинаторных категориях. В трактовке Генриха Лаусберга (Lausberg:1960. § 600), многообразие фигур укладывается в первые три типа изменений; тип *immutatio verborum* соответствует не фигурам, но тропам. В самом деле, привычное нам современное понимание тропа (прежде всего метафоры) как «переноса значения» вполне соответствует риторической операции «замены слов» (*immutatio verborum*) внутри речи как целого; только во втором случае процесс описан не с точки зрения «переносимого» выражения (слова или группы слов), но с точки зрения словесного произведения как целого, в архитектурной метафорике: из «здания» изымается «элемент» и вставляется «другой элемент». При этом «элемент», разумеется, меняет свой смысл, переносится на иное означаемое.

Квинтилиан определяет троп и как перенос слова (выражения) на другое (несобственное для него) значение, и как перенос слова (выражения) на другое (несобственное для него) место: «троп — это выражение (*sermo*), перенесенное из своего естественного и главного значения на другое (*tropos sermo a naturali et principali significatione tralatus ad aliam*)»; это «выражение (*dictio*), перенесенное с его собственного, естественного места, в то место, которое для него — не свое (*ab eo loco in quo propria est tralata in eum in quo propria non est*)» (9:1:4). Следует обратить внимание на пространственную терминологию Квинтилиана, которая показывает, что римский ритор, описывая операцию переноса, внутренне соотносит ее с неким архитектурно-строительным процессом: оратор, как строитель, изымает из речи некий «камень» со своего места и вставляет на то же место, черпая из своих запасов (*coria verborum*), другой «камень», для которого это место — уже «не свое» (*propria non est*). Итак, меняя место, выражение (слово) меняет и значение.

Поскольку троп, в отличие от фигуры, в структурном отношении ничего не добавляет к словесному произведению (и не убавляет в ней), ничего в ней не переставляет, но лишь заменяет некий элемент на другой в том же месте текста, то очевидно, что троп в меньшей степени, чем фигура, влияет на саму структуру словесного произведения. Отсюда становится понятным определение фигуры у Квинтилиана, противопоставляющее фигуру тропу. Фигура — «построение речи, удаленное от общего и изначального порядка (*conformatio quaedam orationis remota a communi et primum se offerente ratione*)» (9:1:4). Таким образом, понятие построения, устройства (*conformatio*) появляется на уровне фигуры, но не тропа: фигура (в отличие от тропа) причастна к структуре, порядку речи. Фигура реализует принцип украшения в сочетании слов (*in verbis coniunctis*), троп — в отдельных словах (*in verbis singulis*).

Такое разграничение фигур и тропов можно считать главенствующей тенденцией, но не общепринятым фактом: вопрос о различии между фигурами и тропами, как и вопрос о принадлежности конкретных риторических операций к фигурам или тропам, всегда оставались дискуссионными (Lausberg:1960. § 601).

Каждый из вышеописанных типов изменения мог, при нарушении определенных эстетических принципов, превращаться из правильно употребленного приема в недостаток. Так, «добавление», будучи неправильно примененным, превращалось в «плеоназм», который был уже недостатком речи.

Две классификации, пересекаясь, порождали сложную картину: и фигуры речи (стиля), и фигуры мысли в свою очередь подразделялись на вышеописанные структурные типы. При этом многие фигуры, описанные по-разному и под разными названиями, порой фактически, по своему результату, оказывались чрезвычайно похожими друг на друга; вследствие этого одна и та же словесная конструкция в письменном тексте может быть истолкована, с точки зрения классификации фигур, по-разному и отнесена к разным фигурам. Следует, однако, иметь в виду, что выбор и построение фигур отражали волю (*voluntas*) оратора, которую и следует искать за словесной оболочкой. Так, симметричные конструкции в пределах периода могут быть истолкованы как фигура речи — исколон (если мы считаем, что оратор стремился здесь просто к «украшению» готовой мысли), но могут быть истолкованы и как фигура мысли — например, как *subnexio*, «подсоединение пояснения-обоснования» (если мы считаем, что оратору здесь была важна не симметрия расположения, «украшающая» речь, но семантический процесс обоснования основной мысли).

Приводим ниже классификационный обзор фигур (следуя в целом за систематикой, разработанной Г. Лаусбергом).

1. ФИГУРЫ РЕЧИ (*fugurae elocutionis*)

1.1. Фигуры, образованные посредством добавления (*per adiectionem*)

1.1.1. Точный повтор слов в одном и том же значении

1.1.1.1. Контактный повтор

1.1.1.1.1. *Geminatio*, удвоение

1.1.1.1.2. *Анадиписосис*

1.1.1.1.3. Градация

1.1.1.2. Опясывающая повтор

1.1.1.2.1. *Просаподосис*

1.1.1.3. Повтор на расстоянии

1.1.1.3.1. Анафора

1.1.1.3.2. Эпифора

1.1.1.3.3. Симплова

1.1.2. Неточный повтор

1.1.2.1. Повтор, обыгрывающий буквенно-звуковые различия повторяемых слов

1.1.2.1.1. *Парономасия*

1.1.2.1.2. *Полипитон*

1.1.2.1.3. *Синонимия*

1.1.2.2. Повтор, обыгрывающий смысловые различия повторяемых слов

1.1.2.2.1. *Traductio*, перенесение

1.1.2.2.2. *Distinctio*, различение

1.1.2.2.3. *Антанакласис*

1.1.3. Скопление, нагромождение

1.1.3.1. *Enumeratio*, перечисление

1.1.3.2. *Distributio*, расчленение

1.1.3.3. *Эпитет*

1.1.3.4. *Полисиндетон*

1.2. Фигуры, образованные посредством убавления (*per detractioem*)

1.2.1. *Detractio*, создающее неясность: эллипсис

1.2.2. *Detractio* с образованием дополнительного управления: *зевгма*

1.2.2.1. *Зевгма без осложнений*

1.2.2.2. *Осложненная зевгма*

1.2.2.2.1. *Синтаксически осложненная зевгма*

1.2.2.2.2. *Семантически осложненная зевгма*

1.2.3. Асиндетон

1.3. Фигуры, образованные посредством перестановки (per transmutationem)

1.3.1. Анастрофа

1.3.2. Гипербатон, тмесис

1.3.3. Исоколон

1.3.3.1. *Разновидности исколона, определяемые его словесно-звуковым составом*

1.3.3.1.1. Гомеотелевтон

1.3.3.1.2. Гомеоптотон

1.3.3.2. *Разновидности исколона, определяемые его синтаксической организацией*

1.3.3.2.1. Disiunctio, разделение

1.3.3.2.2. Adiunctio, присоединение

2. ФИГУРЫ МЫСЛИ (figurae sententiae)

2.1. Фигуры, ориентированные на слушателя

2.1.1. Фигуры обращения

2.1.1.1. Obsecratio, закливание-мольба

2.1.1.2. Licentia, дерзость

2.1.1.3. Апостроф, отворачивание от слушателя

2.1.2. Фигуры вопроса

2.1.2.1. Interrogatio, вопрошание

2.1.2.2. Subiectio, подстановка

2.1.2.3. Dubitatio, сомнение-затруднение

2.1.2.4. Communicatio, совещание

2.2. Фигуры, ориентированные на предмет речи

2.2.1. Семантические фигуры

2.2.1.1. Finitio, определение

2.2.1.2. Conciliatio, сближение

2.2.1.2.1. Ономаσιологическое conciliatio

2.2.1.3. Correctio, уточнение-исправление

2.2.1.3.1. Correctio, ориентированное на описываемый предмет

2.2.1.3.2. Correctio, ориентированное на публику

2.2.1.4. Антитеза

2.2.1.4.1. Regressio, уточняющее повторение

2.2.1.4.2. Comparatio, сравнение

2.2.1.4.3. Commutatio, повторение в обратном порядке

2.2.1.4.4. Distinctio, смысловое разделение

2.2.1.4.5. Оксюморон

2.2.2. Аффективные фигуры

2.2.2.1. Exclamatio, восклицание

2.2.2.2. Evidentia, изображение

2.2.2.3. Этопея, чужая речь

2.2.2.4. Просопопея, олицетворение

2.2.2.5. Expositio, остановка для отделки

2.2.2.5.1. Eandem rem dicere, говорить одно и то же

2.2.2.5.2. De eadem rem dicere, говорить об одном и том же

2.2.2.6. Similitudo, уподобление; redditio contraria, противоположение

2.2.2.7. Aversio, отворачивание от предмета речи

2.2.3. Диалектические фигуры

2.2.3.1. Praeparatio, приготовление

2.2.3.2. Concessio, уступка

2.2.3.3. Permissio, позволение

2.2.4. Фигуры, созданные на основе четырех базовых комбинаторных операций

2.2.4.1. *Фигуры, образованные посредством прибавления (per adiectionem)*

2.2.4.1.1. Парентеза

2.2.4.1.2. Subnexio, подсоединение пояснения-

обоснования

2.2.4.1.3. Aetiologia, приведение причины

2.2.4.1.4. Sententia, суждение

2.2.4.2. *Фигуры, образованные посредством убавления (per detractioem)*

2.2.4.2.1. Percursio, пробегание

2.2.4.2.2. Praeteritio, пропускание

2.2.4.2.3. Апосиопесис, умолкание

2.2.4.3. *Фигуры, образованные посредством перестановки (per transmutationem)*

2.2.4.3.1. hysteron proteron, то, что было после, идет впереди

2.2.4.4. *Фигуры, образованные посредством замены (per immutationem)*

2.2.4.4.1. Аллегория

2.2.4.4.2. Ирония

2.2.4.4.3. Эмфаза

2.2.4.4.4. Перифраза

2.2.4.4.5. Гипербола

1. Фигуры речи (figurae elocutionis)

Эти фигуры определяли конкретное словесное воплощение уже готовой мысли.

1.1. Фигуры, образованные посредством добавления (per adiectionem)

Добавление проявляло себя в точном или неточном повторении одинаковых слов (или групп слов), а также в накоплении («нагромождении») различных слов (или групп слов). При неправильном употреблении добавление становилось недостатком речи (плеоназм).

1.1.1. Точный повтор

Точный повтор предполагал не только тождество буквенно-звукового облика повторяемых элементов, но и тождество их смысла: повтор одинаковых словоформ, при котором в повторяемом элементе появлялся новый смысловой оттенок, рассматривается Г. Лаусбергом как разновидность неточного повтора (фигура distinctio или антистасис). Со структурно-комбинаторной точки зрения точный повтор имел три подтипа:

1.1.1.1. Контактный повтор

Повторяющиеся элементы находятся рядом друг с другом, по схеме:xx..... Этому подтипу соответствовали три фигуры: geminatio, reduplicatio и gradatio.

1.1.1.1.1. Geminatio, удвоение — «повторение одного и того же слова в одном и том же стихе без всякого промедления» (Беда Достопочтенный. «*О фигурах и тропах Священного Писания*»), т. е. подряд. Это повторение имело место внутри одной синтаксической группы, по типу /.....x...../, чаще всего — в ее начале. Среди приводимых примеров у нескольких теоретиков фигурирует восклицание Дидоны из «Энеиды» (4:660): «sic sic iuvat ire per (sub) umbras» («**Так, так** отрадно спуститься к теням»).

Терминологически порой различали повтор одного слова и группы слов: iteratio — repetitio (Марциан Капелла. «*Книга об искусстве риторики*»).

1.1.1.1.2. Анадиплосис, reduplicatio (удвоение). Если элемент из конца одной синтаксической группы (стиха) повторялся в начале следующей группы (стиха), то имела место фигура удвоения, называвшаяся анадиплосис (в латинской терминологии reduplicatio): /.....x/x...../ «Анадиплосис — это reduplicatio: когда то, что в предыдущем разделе стояло последним, в последующем разделе повторяется на первом месте (cum ea, quae in priore membro

postrema ponuntur, in posteriore prima repetuntur)» (Марциан Капелла. *Книга об искусстве риторики*).

Чаще всего фигура *reduplicatio* применялась на границе стихов, повторяющимися элементами служили имена, как в следующем примере из Вергилия: «Присоединяется к их обществу, еще робевшему, Эгла, / Эгла, прекраснейшая из наяд» («Addit se sociam timidisque supervenit Aegle, / Aegle, Naiadum pulcherrima») (Эклоги. 6, 20).

1.1.1.1.3. Градация. Фигура *анадиплосиса* могла продолжаться по модели: /...x/x...y/y...z/z... и т. д. Такая фигура называлась градация (*gradatio*, или *climax*). При *gradatio* «следующая мысль начинается тем же, чем кончилась предшествовавшая мысль, и из этого возникает как бы особый поступенный порядок речи (*quasi per gradus dicendi*), как тот, что у Африкана: “Из невинности родится достоинство, из достоинства — честь, из чести — власть, из власти — свобода”. Некоторые называют эту фигуру цепью (*catena*), потому что при ней одно как бы влетает в другое посредством имени (*aliud in alio quasi nectitur nomine*)» (Исидор Севильский. «*Этимологии*». 2:21:4).

Квинтилиан замечает о градации, что она производит впечатление «слишком явного искусства» и потому должна использоваться редко и осмотрительно (9:3:54).

1.1.1.2. Опоясывающий повтор

Повторяющиеся элементы расположены по краям конструкции, по схеме /x...x/. Этот тип выражен фигурой *возвращения* (*просаподосис*, *redditio*):

1.1.1.2.1. *Просаподосис*, возвращение (лат. *redditio*). «Эта фигура называется так потому, что в ней имя или слово любой иной части речи, которым начинался раздел, возвращается в его конце; этим приемом речи ты можешь пользоваться, когда как бы негодуешь или скорбишь (*quasi indignis aut doleas*)» (Аквила Римский. «*Книга о фигурах*»); далее Аквила приводит следующий пример: «тебе государство должно вменить в вину все свои несчастья, тебе (*tibi imputare omnes calamitates suas debet res publica, tibi*)».

1.1.1.3. Повтор на расстоянии

Повторяющиеся элементы отделены от друг друга другими элементами. Фигуры внутри этого подтипа различались в зависимости от того, в какой части синтаксического раздела находятся повторяющиеся элементы: в начале, в конце, в начале и в конце одновременно.

1.1.1.3.1. Анафора (в латинской терминологии: *repetitio*, *iteratio*). Повторение на расстоянии начала колоны или коммы, по схеме: /x... /x... «*Repetitio* возникает, когда разделы, повествующие о сходных и различных вещах, начинаются с одного и того же слова» («*Риторика к Гереннию*». 4:19). Приводимый тут же пример: «Сципий разрушил Нуманцию, Сципий уничтожил Карфаген, Сципий заключил мир, Сципий служил государству (*Scipio Numantiam sustulit, Scipio Carthaginem delevit, Scipio pacem reperit, Scipio civitatem servavit*)». Аквила отмечает, что «эту фигуру чаще всего использовали Демосфен, Цицерон и другие страстные (*vehementes*) ораторы, когда хотели и сами выглядеть взволнованными, и взволновать судей» (Аквила Римский. «*Книга о фигурах*»).

В латинских риториках христианского времени анафора рассматривается как характерная особенность стиля псалмов. «Анафора, то же, что *relatio*, возникает, когда одно и то же выражение (*dictio*) дважды или большее число раз повторяется в начале стихов, как, например, в псалме: “Глас Господа силен, глас Господа величествен, Глас Господа...” (Пс. 28:4). Эта фигура в псалмах наупотребительнейшая...» (Беда Достопочтенный. «*О фигурах и тропах Священного Писания*»).

1.1.1.3.2. Эпифора. Повторение на расстоянии завер-

шающего элемента колоны или коммы, по схеме /...x/ ...x/ «*Риторика к Гереннию*» называет эту фигуру *conversio* и определяет ее как оборот, «посредством которого непрерывно (*continenter*) возвращаемся к последнему [слову], таким, например, образом: “Карфагенянин римский народ справедливостью победил, оружием победил, милосердием победил (*iustitia vicit, armis vicit, liberalitate vicit*)”» (4:19).

1.1.1.3.3. Симп्लока (греч. *symplokē* — буквально «сплетение, соединение»). Фигура, представляющая собой комбинацию анафоры и эпифоры, по схеме /x...y/x...y/ «*Риторика к Гереннию*» называет эту фигуру *complexio* (4:20). Другие ее названия — *сопехио*, *сопехум* (т. е. сцепление, связь). Квинтилиан говорит о фигуре (не уточняя ее названия), в которой «начальные обороты одинаковы между собой, как и конечные обороты (*initia inter se et nuncus inter se fines idem sunt*)» (9:3:31). В качестве примера Квинтилиан и «*Риторика к Гереннию*» приводят следующую цитату: «Кто часто нарушает договоры? Карфагенцы. Кто развязал жесточайшую войну? Карфагенцы. Кто обездолил Италию? Карфагенцы... (*Qui sunt qui foedera saepe ruperunt? Carthaginienses, etc.*)».

1.1.2. Неточный повтор

Целый класс фигур можно определить как фигуры неточного повторения: здесь операция добавления (*adiectio*) состоит, как и в рассмотренных выше случаях, в повторе — но уже не в точном повторе тех же самых слов, а в повторе варьирующем. В этих фигурах автор акцентирует внимание именно на тонком различии повторяемых элементов, в котором и заключен определенный эффект (остроумия, парадокса и т. п.). Степень ослабления повторности может быть весьма различной: от минимального различия в одну букву или звук (что нередко имеет место в параномасии или в полиптотоне) до полного звукового несходства при смысловой близости (нагромождение несходных в буквенно-звуковом отношении синонимов — в фигуре синонимии).

Ослабление сходства может касаться как, собственно, буквенно-звуковой оболочки слова (повтор, обыгрывающий различия в буквенно-звуковом облике), так и смысла (повтор, обыгрывающий различия в смысле внешне сходных или даже внешне идентичных слов).

1.1.2.1. Повтор, обыгрывающий буквенно-звуковые различия повторяемых слов

1.1.2.1.1. Параномасия (в лат. терминологии — *anpominatio*) — сопоставление слов, близких по своему буквенно-звуковому облику, но различных по смыслу. Такого рода сопоставление предполагало наличие между этими словами некой смысловой связи, которая была далеко не очевидной; поэтому параномасия нередко выглядела как парадокс или игра остроумия. В параномасии «к разным вещам применяются сходные слова (*ad res dissimiles similia verba adcommoedatur*)» («*Риторика к Гереннию*». 4:21:29). Характерный пример (из трактата Рутилия Лупа «*Фигуры речи*»): «Non enim decet hominem genere **nobilem ingenio mobilem videri**» («Не подобает человеку благородному по рождению выглядеть легкомысленным»).

Параномасия достигается разными способами: убавлением, прибавлением, перестановкой букв. Таким образом, в пределах данной фигуры в миниатюре воспроизводятся все те комбинаторные операции, которые легли в основу классификации фигур.

1.1.2.1.2. Полиптотон (многападежие; в лат. терминологии — *derivatio, variatio*) — фигура, в которой слово (слова) повторяются с вариациями падежных форм (в более широком понимании — также с вариациями форм числа и рода). При полиптотоне слово «изменяется падежным склонением или изменением рода и числа; при изменении паде-

жей он выглядит так: «**Сенат** есть высший совет государства, **сенату** поручена забота о республике, **на сенат** надеется вся страна в делах сомнительных и опасных (**senatus** est summum imperii consilium, **senatui** rei publicae cura mandatur, **ad senatum** in dubiis periculosisque rebus omnis civitas respicit)» (Аквила Римский. *«Книга о фигурах»*).

Беда Достопочтенный находит полиптон в новозаветных текстах: «Полиптон — это когда речь разнообразится разными падежами (cum diversis casibus variatur oratio), как у апостола: “Ибо все из Него, Им и к Нему. Ему слава во веки” (Рим. 11:36)» (*«О фигурах и тропах Священного Писания»*).

Псевдо-Руфиниан объединяет повтор одного слова с варьированными флексиями и этимологизирующий повтор однокоренных слов в одну фигуру — derivatio; при ней «из вышесказанного слова выводится (derivatur) другое», пример — «voce vocans Necaten (голосом зовя Гекату)» (*«Энеида»*. 6:247) (*«О фигурах речи»*).

С точки зрения структурно-комбинаторной, полиптон может иметь ряд вариантов, соответствующих перечисленным выше фигурам точного повтора. Иначе говоря, возможен «анафорический», «эпифорический» и т. п. полиптон.

1.1.2.1.3. Синонимия. Предельный случай ослабления буквенно-звукового сходства при повторе — фигура синонимии (в латинской терминологии — *communio nominis*): посредством нагнетания синонимов повторяется, собственно, лишь смысл слова, буквенно-звуковые оболочки повторяемых слов могут при этом быть совершенно различными.

«Синонимии мы употребляем тогда, когда одного слова нам кажется недостаточным, чтобы передать достоинство и величие изображаемой вещи (uno verbo non satis videtur dignitatem aut magnitudinem rei demonstrare), и тогда для одного и того же значения мы собираем несколько слов (in ejusdem significationem plura conferuntur)» (Аквила Римский. *«Книга о фигурах»*). Отмечается, что синонимия нередко передает усиление эмоции, нагнетание аффекта; так, например, у Цицерона: «non feram, non patiar, non sinam» («Не вынесу, не потерплю, не допущу») (In Catilinam. 1, 10).

Понятно, что синонимия может иметь те же структурно-комбинаторные разновидности, что и полиптон («анафорическая», «эпифорическая» и т. п.).

1.1.2.2. Повтор, обыгрывающий смысловые различия повторяемых слов

В этом виде повтора сближаются и сопоставляются внешне одинаковые или сходные словоформы; однако они либо изначально имеют разный смысл (будучи омонимами), либо, будучи на самом деле формами одного и того же слова, приобретают в данной синтаксической конструкции тонкие смысловые различия.

1.1.2.2.1. Traductio, перенесение. Соположение омонимов или омоформ; с точки зрения античных риториков — перенесение одного и того же слова «в другое значение»: «те же слова помещаются в иное значение (voces ... diversa in significatione ponuntur)» (Квинтилиан. 9:3:69). Как traductio эту фигуру ясно определяет *«Риторика к Гереннию»*: «когда одно и то же слово применяется то к одной, то к другой вещи (idem verbum ponitur modo in hac, modo in altera re)» (4:21). Квинтилиан приводит пример из «играющего» (ludentem) Овидия (источник неизвестен): «cur ego non dicam, Furia, te furiam? (Почему, Фурия, не назвать тебя яростной?)». Другой пример — из *«Риторика к Гереннию»*: «veniam ad vos, si mihi senatus det veniam (Приду к вам, если сенат окажет мне милость)».

1.1.2.2.2. Distinctio, различение (diaphora; также встречаются названия plokē, copulatio) — повтор того же слова в усиленном, эмфатическом значении: «O mulier, vere mulier! (О женщина, истинная женщина!)». «plokē, copulatio

— фигура речи, при которой слово или имя, поставленные дважды подряд, означают разное. Так, например, во фразе “Но к тому дню Меммий оставался Меммием (sed tamen ad illum diem Memmius erat Memmius)” имя поставлено два раза, но в первом случае оно означает данного человека, а во втором случае — такого человека, который всегда остается самим собой» (Аквила Римский. *«Книга о фигурах»*).

Distinctio, употребленное в негативном смысле («Этот человек — не человек»), называлось антистасис (contentio): «антистасис — когда то же слово повторяется в обратном смысле» (Псевдо-Руфиниан. *«О фигурах речи»*).

1.1.2.2.3. Антанакласис, поворачивание (лат. reflexio) — то же, что distinctio, но в диалогической форме. Собеседник «возвращал» партнеру по диалогу его же слово, но в ином смысле. «Это фигура, при которой сказанное одним понимается другим в ином или обратном смысле» (Рутилий Луп. *«Фигуры речи»*). Широкоизвестный пример reflexio, приводимый многими теоретиками (включая Исидора Севильского), — диалог некоего Прокулана со своим сыном, которого отец подозревал в намерении убить его, чтобы безнаказанно расточать отцовские богатства. Сын, отвергая эти подозрения, говорит отцу: «Я не жду твоей смерти, отец (non exspecto tuam mortem, pater)» [т. е. не желаю ее — не жду с нетерпением момента, когда можно будет расточать богатства]; отец отвечает: «Прошу, подожди (rogo expectes)» [т. е. не убивай меня, дожись моей смерти, и тогда уже расточай всё]. Слово «ждать», употребленное сыном в смысле «желать», понимается и используется отцом в буквальном смысле.

1.1.3. Скопление, нагромождение

Adiectio такого рода представляет собой нанизывание, нагромождение, скопление слов, дополняющих друг друга семантически. Это скопление разных слов нельзя, однако, считать повтором (как в фигуре синонимии): если при синонимии разные слова обозначают одну res, то при скоплении разные verba обозначают все-таки разные res. Квинтилиан обозначает скопление словом congeries (8:4:27). Скопление может быть контактным (образующие скопление слова находятся рядом друг с другом) и дистанционным (образующие скопление слова разделены другими элементами текста).

1.1.3.1. Enumeratio, перечисление. Контактному скоплению соответствует фигура enumeratio — перечисления. Элементы перечисления синтаксически и семантически уравниваются и упорядочены, однако этому упорядочению нередко препятствует момент намеренной хаотичности, связанный с применением принципа varietas (разнообразия), которое призвано противостоять скуке (taedium).

Перечисление чаще всего имеет либо начально-вводный, либо заключительно-суммирующий характер. В первом случае оно является частью partitio (и называется при этом distributio); во втором — частью peroratio (и называется при этом rescapitulatio). Впрочем, многими теоретиками отмечается, что перечисление может фигурировать и в других частях словесного произведения.

Перечисление встречается в римской поэзии исключительно часто, приобретая порой характер эмоционально-эмфатического восхождения. В частности, к этой фигуре обращаются Овидий и Гораций в своих поэтических «памятниках»: «Завершил труд, и его не смогут уничтожить ни гнев Юпитера, ни огонь, ни меч, ни алчная старость (Opus exegi quod nec Iovis ira nec ignis / nec poterit ferrum nec edax abolere vetustas)» (*«Метаморфозы»*. 15:871); «Памятник... который не смогут разрушить ни едкий дождь, ни яростный ветер, ни бесчисленная вереница лет и бег времени (monumentum... / quod non imber edax, non aquilo

impotens / possit diruere aut innumerabilis / annorum series et fuga temporum)» (Оды. 30:1).

1.1.3.1.2. *Distributio*, расчленение (греч. diairesis) — дистанционное перечисление, при котором элементы перечисления не соприкасаются непосредственно, но разделены вставками. Это «фигура, при которой вещи располагаются по отдельности (*separatim*)» (Рутилий Луп. «*Фигуры речи*). Пример — следующее перечисление из Вергилия, где имена, обозначающие перечисляемых участников событий, разделены глаголами, эпитетами, местоимениями: «Здесь — долопов отряд, там — Ахилл кровожадный стояли, здесь был вражеский флот, а там два войска сражались» («Энеида». 2:29-30 / Перев. С. Ошерова).

1.1.3.3. Эпитет. К разновидностям приема скопления Г. Лаусберг причисляет последовательность эпитетов, которые считались необходимым элементом украшения речи, требовавшим, однако, умеренности в применении: «Без эпитетов речь гола (*nuda*) и как бы неукрашена (*incompta*), многочисленны же эпитеты ее утяжеляют» (Квинтилиан. 8:6:41). К последовательности нескольких эпитетов, подчиненных одному слову, относились подозрительно. Плеонастические эпитеты допускались у поэтов. «Поэты пользуются им [эпитетом] чаще и охотней всего; для них достаточно, чтобы он согласовывался с [главным] словом, так что у них не будем осуждать ни “белых зубов”, ни “влажных виш”» (Квинтилиан. 8:6:40).

Если эпитет дан к собственному имени, которое при этом опущено, то возникает фигура антономасии («Пелид» вместо «Ахилл»).

Эпитет мог менять подчинение и переноситься от слова, которое он поясняет, на соседнее слово. Классическим случаем был перенос эпитета от имени, стоящего в родительном падеже принадлежности (*genetivus possessivus*), на управляющее этим родительным падежом имя: по типу «резвые игры детей» вместо «игры резвых детей». Так, например, у Вергилия: [заклинаю] «подземную силу и бога (*vimque deum infernam*)» («Энеида». 12:199); по смыслу же подразумевается: [заклинаю] «силу подземного бога». Эпитет «подземный» в подразумеваемом выражении «сила подземного бога» перенесен от имени в родительном падеже (бога) на имя «сила». В современной теории данная фигура называется эналлага или гипаллага (в античной и средневековой риторике этот термин также изредка употреблялся, но в иных смыслах).

1.1.3.4. Полисиндетон, многосоюзие — особый обособленный тип скопления: «фигура избытка соединительными частицами (*schema quod coniunctionibus abundat*)» (Квинтилиан. 9:3:50). Полисиндетон может сопровождать другие типы скопления (как, впрочем, и фигуру синонимии): соединительные частицы вставляются перед скапливаемыми основными элементами. Беда Достопочтенный («*О фигурах и тропах Священного Писания*») обнаруживает эту фигуру в псалмах: «*Dominus conservet eum et vivificet eum et beatum faciat eum*» и т. д. («Господь сохранит его и оживит его и сделает блаженным его...»).

1.2. Фигуры, образованные посредством убавления (*per detractioem*)

Detractio (Квинтилиан. 9:3:58) — устранение тех элементов текста, которые требуются его «нормальным», «естественным» составом. *Detractio*, таким образом, становится ошутимым при мысленном сравнении текста с его гипотетическим «естественным» вариантом. Стилистические фигуры *per detractioem* соответствуют эффекту краткости (*brevitas*), нередко придают речи характер новизны и неожиданности. «Фигуры, достигаемые убавлением, в наибольшей степени способствуют краткости и новизне» (Квинтилиан.

9:3:58).

1.2.1. *Detractio*, создающее незаполненную смысловую позицию: эллипсис

Фигура, при которой убавление создает во фразе незаполненную смысловую и/или синтаксическую позицию (которую должен мысленно заполнить читатель/слушатель), т. е. как бы «подвешивает» фразу в состоянии неясности (Г. Лаусберг называет такое *detractio* «суспенсивным» — *suspensive*). «Эллипсис — недостаточность выражения (*defectus dictionis*), в котором отсутствуют необходимые слова» (Исидор Севильский. «Этимологии». 1:34:10). Классический пример — из начала «Энеиды» (1:37), о внутренней речи Юноны, которая «так себе (*haec secum*)» [«говорит», «*loquitur*» — глагол опущен].

1.2.2. *Detractio* с образованием дополнительного управления: зевгма

Если *detractio* имеет место во фразе, состоящей из скоординированных, параллельных конструкций, то при выбрасывании из одной конструкции подчиняющего (или подчиненного) элемента остающийся элемент в другой конструкции, функционально тождественный выброшенному, может взять на себя синтаксическую функцию выброшенного элемента. Пример из Цицерона, приводимый Квинтилианом: «*Vicit pudorem libido, timorem audacia, rationem ementia* (Победило сладострастие стыд, дерзость — робость, безумие — разум)» (*pro Cluent.* 6:15) — глагол *vicit* должен был бы здесь повториться три раза, но в двух последних конструкциях он опущен. Оставшийся глагол взял на себя управление существительными в двух других конструкциях. Этот вид *detractio* отличается от предыдущего тем, что в нем не возникает эффекта смысловой/синтаксической двусмысленности: остающийся элемент берет на себя синтаксическую функцию в той конструкции, которая лишилась аналогичного элемента. Название этой фигуры — зевгма.

Г. Лаусберг называет этот вид *detractio* «образующим скобку» (*Klammerbildende*). В такой *detractio* подразумеваемая «естественная» двухчастная конструкция типа *a-x/ b-y*, где элемент *a* синтаксически аналогичен *b*, а элемент *x* синтаксически аналогичен *y*, преобразуется и принимает такой вид: *a(x/y)*. Элемент *a* принимает на себя функцию исчезнувшего *b*, распространяет свою функцию на обе части конструкции. В итоге элементы *x* и *y* как бы «берутся в скобки», а элемент *a* становится их «общей функцией».

Такой «общий» элемент и соотнесенные с ним, «взятые в скобки» элементы могут быть полностью синтаксически и семантически согласованы; однако иногда между общим элементом и хотя бы одной из соотнесенных с ним конструкций может отсутствовать правильная синтаксическая или семантическая связь. В зависимости от этого можно различать зевгму без осложнений и осложненную зевгму.

1.2.2.1. Зевгма без осложнений

В этом случае зевгма принимает, как правило, достаточно простую форму: она описывается как присоединение нескольких оборотов к «одному слову». В ней («к одному слову» относится несколько предложений) (Квинтилиан. 9:3:62); «много вещей присоединено к одному слову» («*Песнь о фигурах*»).

1.2.2.2. Осложненная зевгма

В зевгме такого типа возникает определенное напряжение между общим элементом и хотя бы одним из соотнесенных с ним элементов: первый по тем или иным параметрам «не совсем подходит» ко второму.

Эта несогласованность в целом может иметь либо синтаксический, либо семантический характер.

1.2.2.2.1. Синтаксически осложненная зевгма. В

такой зевгме общий элемент неправильно согласуется хотя бы с одним из соотнесенных с ним элементов. Псевдо-Руфиниан называет такую зевгму силлепс, а по-латыни — *conserptio*. Она возникает, «когда к двум разным мыслям придано одно слово, в наименьшей степени им подходящее (*minime utrisque conveniens*)». Примером Псевдо-Руфиниану служит цитата из «Энеиды»: «*Optime Graiugenum, cui me fortuna precari / ac vitta comptos voluit praetendere ramos*» («Лучший из греков, кому фортуна хотела чтобы я молил и простирал увитые ветви») (8:127-128). Общее слово здесь — «кому» (*cui*), но, по мнению Псевдо-Руфиниана, если и можно «простирать кому-то», то нельзя «молить кому-то» («*О фигурах речи*»).

1.2.2.2. Семантически осложненная зевгма. Синтаксическая связь между общим элементом и элементами, соотнесенными с ним, может быть правильной, однако семантически один из соотнесенных элементов может плохо «подходить» к общему элементу. Эта разновидность зевгмы терминологически не различается от зевгмы синтаксической. Однако ее существование отчетливо осознавалось. Псевдо-Руфиниан, демонстрируя разновидности силлепса (или *conserptio*), приводит в качестве примера семантически осложненную зевгму: «Синон тайком открывает сосновый затвор и скрытых в утробе данайцев (*Inclusos utero Danaos et pinea furtim / laxat claustra Sinon*)» («Энеида». 2:258). По его мнению, глагол «открывает» естественно управляет словом «затвор», но его применение к «данайцам» непривычно («*“laxat” enim ad Danaos referri non potest, sicut ad “claustra”*») («*О фигурах речи*»).

В целом прием семантического силлепса производил впечатление неожиданности, остроумия. Общий элемент присоединял к себе разноплановые понятия, противопоставленные по тем или иным признакам: например, по признаку человеческого/нечеловеческого (как в вышеприведенном примере из Вергилия), видимого/слышимого («*manus ac suprllices voces ad Tiberium tendens*» — «простирая к Тиберию руки и мольбы». Тацит. «Анналы». 2:29), конкретно/абстрактного («*Germania a Sarmatis Dacisque mutuo metu aut montibus separatu*» — «Германия отделена от сарматов и даков взаимным страхом и горами». Тацит. «Германия». 1).

1.2.3. Асиндетон

Асиндетон, бессоюзие (в латинской терминологии — *dissolutio, inconplexio*) — фигура, обратная полисиндетону: она состоит в опущении вспомогательных слов — предлогов, союзов, местоимений и т. п. Аквила Римский определяет его как «отнятие союзов и предлогов, посредством которых соединяются глаголы и имена («*Книга о фигурах*»)). Эта фигура придает речи быстроту и эмоциональность; «способствует и быстроте, и обозначению силы скорбного чувства (*vim doloris*)» (Ibid.). Асиндетоны «уместны, когда мы говорим с напором, так как они нагромождают предметы и как бы увеличивают их количество (*apta cum quid instantius dicimus: nam et singula inculcantur et quasi plura fiunt*)» (Квинтилиан. 9:3:50).

Толкуя эту фигуру, Беда Достопочтенный, по своему обыкновению, дает пример из псалма: «Воскликните Богу, вся земля, / Пойте славу имени Его, воздайте славу, хвалу Ему, / Скажите Богу...» (Пс. 65:1-3). Асиндетон здесь выражается в опущении союза «и», соединяющего части сложносочиненного предложения.

1.3. Фигуры, образованные посредством перестановки (*per transmutationem*)

Фигуры этого класса (*figurae per transmutationem; schemata ... per ordinem* — Квинтилиан. 9:3:27) непосредственно затрагивают порядок (*ordo*) слов в предложении.

1.3.1. Анастрофа

Фигура, состоящая в перестановке двух рядом стоящих слов (предполагается, что перестановка изменила их «нормальное», «естественное» положение). В латинской терминологии также *reduplicatio, commutatio, reversio*. Беда Достопочтенный определяет эту фигуру как «превратный порядок слов» («*verborum ... ordo praeposterus*») («*О фигурах и тропах Священного Писания*»). Квинтилиан приводит в качестве обычных общепринятых форм анастрофы обороты «тесис, secum».

1.3.2. Гипербатон, тмесис

Фигура, при которой два синтаксически тесно связанных слова разделяются неким внедренным словом (или группой слов); при этом внедренный элемент воспринимается как «неестественный» в данном месте, как стоящий «не на своем месте». Естественный порядок, однако, часто требует улучшения, целям которого, в частности, служит и гипербатон. Квинтилиан определяет его как «перестановку слов (*verbi transgressio*), которая требуется для [наилучшего] расположения и украшения (*ratio compositionis et decor poscit*)». Речь часто остается «шероховатой, тяжелой, нестройной и бесвязной (*aspera et dura et dissoluta et hians oratio*)», если слова сохраняют их строгий порядок; далее Квинтилиан посредством архитектурной метафоры объясняет необходимость гипербатона как своего рода «строительного» приема. Как в строительстве, когда строят из камней разной величины, нужно класть не все камни подряд, но откладывать одни и брать другие, — так и при «строительстве» речи некоторые слова надо задерживать, другие — пускать вперед (8:6:62-63).

Многие теоретики рассматривают анастрофу как разновидность гипербатона. Для Квинтилиана анастрофа (*reversio*) — это гипербатон, состоящий в перестановке двух рядом стоящих слов; однако собственно (*proprie*) гипербатон происходит, когда слово «для украшения» удаляют далеко (*cum decoris gratia traicitur longius verbum*) — имеется в виду удаление от его естественного места (8:6:62-65).

Способствуя украшению естественной речи (естественность, как видим, могла оборачиваться серьезными недостатками) и определяясь как «изысканная перестановка слов (*verborum autem concinna transgressio hyperbaton est*)» (Квинтилиан. 9:3:91), гипербатон в то же время таил в себе определенную опасность: он мог затемнить смысл речи, обратив ее желаемую *perspicuitas* (прозрачность) в темноту (*obscuritas*). Негативный результат неудачного применения гипербатона определялся Квинтилианом как смешение слов (*mixtura verborum*) — таковым теоретику риторики представлялась строка Вергилия («Энеида». 1, 109): «*saxa vocant Itali, mediis quae in fluctibus, aras*» (дословно: «скалы называют италийцы, те, которые в середине потоков, алтарями»; смысл: «италийцы называют алтарями скалы, находящиеся посредине моря»).

В современной терминологии анастрофа и гипербатон являются разновидностями инверсии, — однако в античности слово *inversio* редко использовалось как риторический термин (Квинтилиан использует его как синоним анастрофы — 1:5:40).

Расчленение слова (чаще сложного, иногда простого) вторгающимся в него инородным элементом называлось *тмесисом*. Квинтилиан (8:6:62), Консентий («*О варваризмах и метатласмах*») и другие теоретики в качестве примера приводят Вергилия: «*Hyperboreo septem subiecta trioni*» (буквально: «Гиперборейской Большой подчинены Медведице»; Большая Медведица — *Septentrio*) («Георгики». 3:381).

1.3.3. Исоколон

Фигура, состоящая в соположении однородных по синтаксическому составу и порядку слов колонов (частей периода, обладающих смысловым единством). В случае исколона период состоит из симметричных (в предельном случае — равносложных) конструкций.

Квинтилиан определяет исколон как конструкцию, состоящую из «равных частей (membris aequalibus)» (9:3:80). В понимании Рутилия, исколон состоит «из двух или из большего числа кратких мыслей (sententia), равных между собой» (Рутилий Луп. «*Фигуры речи*»).

Приведем пример из Августина: «Как дьявол гордый человека гордящегося совратил к смерти; так Христос смиренный человека послушного возвратил к жизни» (Sicut enim diabolus superbus hominem superbientem seduxit ad mortem; ita Christus humilis hominem obedientem reduxit ad vitam) («О Троице». Lib. IV, cap. 10).

Точное равенство количества слогов и длительностей в частях исколона, как правило, признавалось необязательным. В «*Риторике к Гереннию*» утверждается, что части исколона состоят «из приблизительно равного числа слогов (ex pari fere numero syllabarum)», точный же их подсчет отвергается как «ребяческое (puerile) занятие» (4:27).

Аквила Римский проводит различие между исколоном и парисоном. В исколоне число слов в его частях в точности одинаково (exaequatum membris); в парисоне допускается неточное равенство количества слов (prope aequatum) («*Книга о фигурах*»).

В анонимном позднеантичном трактате «*Фигуры мысли, относящиеся к риторике*» («*Schemata dianoeas quae ad rhetores pertinent*») отмечается, что части исколона (парисона), при равенстве числа слов и симметричности синтаксического строения, нередко антитетичны по смыслу: парисон состоит из «членов (membrum), подобных друг другу и главным образом равных и противоположных [по смыслу] (membris non dissimilibus et plerumque paribus et contrariis constans)».

Однако практиковались исколоны с близкими по смыслу и даже с полностью синонимичными колонами. Синонимичность колонов называлась interpretatio. «Interpretatio — [фигура], которая, не повторяя слово, заменяет его другим, равнозначным (quod idem valet), таким образом: “Государство с корнем перевернул, страну до основания разрушил” (“rem publicam radicitus evertisti, civitatem funditus dejecisti”)» («*Риторика к Гереннию*». 4:38). Здесь колоны не только синтаксически симметричны, но и синонимичны.

Число колонов в исколоне, разумеется, не менее двух; чаще всего встречается трехчастная структура — триколон. В качестве примера триколона Квинтилиан (9:3:77) приводит пассаж из Цицерона: «vicit pudorem libido, timorem audacia, rationem amentia» («сладострастие победило стыд, дерзость — страх, безумие — разум») (Pro Cluent. 6:15).

Синтаксическая симметрия не всегда строго выдерживается. «*Риторика к Гереннию*» в качестве примера приводит исколон из двух колонов, причем во втором колоне два последних слова переставлены местами по сравнению с первым колоном: «alii fortuna dedit felicitatem, huic industria virtutem comparavit» — «киным судьба дала счастье, ему усердие доблесть принесло» (Rhet. ad Herennium. 4:27).

В смысловом отношении исколон служил либо нагнетанию близких смыслов (будучи близок фигурам накопления — 1.1.3), либо, напротив, нанизыванию антитез.

Смысловая антитеза часто наблюдается в исколонах, состоящих из двух колонов; при этом слова в колонах располагаются не симметрично, но обратно-симметрично — в перекрестном порядке (в современной терминологии эта фигура называется хиазмом, но античная риторика этим

термином пользовалась крайне редко и в ином смысле — см. *Lausberg:1960. S. 361, сноска*): «fragile corpus animus sempiternus movet» — «хрупкое тело душа бессмертная движет» (Цицерон. «Сон Сципиона». 6:26).

Существуют разновидности исколона, выделяемые в зависимости от: 1) словесно-звукового состава — наличия в колонах тех или иных сходных элементов; 2) синтаксической организации исколона.

1.3.3.1. Разновидности исколона, определяемые его словесно-звуковым составом

1.3.3.1.1. Гомеотелевтон (греч. omoioteleutos — сходный по окончаниям). Фигура возникает, когда колоны, составляющие исколон, имеют одинаковые буквенно-звуковые окончания. «Гомеотелевтоном называют одинаковое окончание двух или нескольких мыслей (vocant similem duarum sententiarum vel plurium finem)», — пишет Квинтилиан (9:3:77), приводя пример из Цицерона: «vicit ... timorem audacia, rationem amentia» («дерзость победила страх, безумие [победило] разум») (Pro Cluent. 6:15). Беда Достопочтенный дает следующее определение: «Гомеотелевтон — одинаковое окончание (similis terminatio), когда середина (media) и завершение стиха (versus) или предложения (sententia) заканчиваются на один и тот же слог, как в Екклесиасте: “melius est videre quod cupias, quam desiderare quod nescias” (“Лучше видеть, что желаешь, чем желать, что не знаешь”))» (Еккл. 6:9). Под «серединой» в данном случае подразумевается дыхательная пауза (применительно к прозе) или цезура (применительно к стиху) (*Lausberg:1960. S. 362, сноска 2*). Применение понятия гомеотелевтона к стиху, впервые, видимо, осуществленное именно Бедой, открывает путь к теоретическому осмыслению рифмы (с которой гомеотелевтон, разумеется, сходен) — первоначально в леонинском стихе (где рифмуются полустипхи одного стиха).

Квинтилиан отмечает возможность гомеотелевтона в периоде с однословными колонами: он создается порой «одиночными словами (singulis verbis)», как в следующем пассаже из Цицерона: «abiit, excedit, erupit, evasit» («ушел, скрылся, бежал, спасся») (In Catilinam. 2:1:1). Этот последний пример можно толковать и как фигуру синонимии — в гомеотелевтон ее превращает тождество глагольных окончаний.

Феномен гомеотелевтона имеет сходство с паронимасией (частичное сходство, ограничивающееся окончанием слова); он может реализоваться и вне исколона — в периоде с колонами неравной длины и несимметричного строения.

1.3.3.1.2. Гомеоптотон (греч. omoioptōtos — сходный падежными формами). Фигура возникает, когда колоны, составляющие исколон, завершаются одинаковыми флексиями (падежными и другими формами). «Omoioptōtos, “сходный падежами” — получил свое название от того, что его члены — колоны оканчиваются одними падежами (in eisdem casus cadunt)» (Аквила Римский. «*Книга о фигурах*»). Гомеоптотон мог иметь место и в начале колонов, а также быть двойным — и в конце, и в начале. Квинтилиан (9:3:78) приводит пример такого двойного гомеоптотона: «si non praesidio inter pericula, tamen solacio inter adversa» (если не помощи в опасностях, то хотя бы утешению в несчастьях).

Гомеотелевтон и гомеоптотон во многих случаях неизбежно пересекались. Различие между ними по-разному описывалось теоретиками. Так, Квинтилиан ограничивал гомеоптотон феноменом совпадения падежей (т. е. именной областью), которое не всегда сопровождалось звуковым тождеством; при гомеоптотоне «падежи одинаковы, хотя нетождественны слова, которые склоняются (tantum casu simile, etiam si dissimilia sint quae declinentur)» (9:3:78). Та-

кие формы, как, например, *causam/mulierem*, для Квинтилиана образуют гомеоптотон. Гомеотелевтон, напротив, предполагает тождество звуковых окончаний колонов вне зависимости от их синтаксического тождества.

Рутилий Луп трактует гомеоптотон расширительно, перенося его и на неименную область, и видит в нем более совершенную форму гомеотелевтона. Если гомеотелевтон — это совпадение только безударных окончаний (например, *hominum/legum*), то гомеоптотон — более полная и сильная форма совпадения, что выражается в совпадении слогов под ударением (*consilium/auxilium* и т. п.) («*Фигуры речи*»).

1.3.3.2. *Разновидности исколона, определяемые его синтаксической организацией*

1.3.3.2.1. *Disiunctio*, разделение. Фигура имеет место в том случае, когда колоны состоят из предикатов, близких между собой по смыслу, и других членов предложения (имен, наречий), семантически отличных друг от друга, но сходных по синтаксической функции. Предикаты в этом случае составляют фигуру синонимии (1.1.2.1.3), прочие члены предложения образуют одну из разновидностей скопления (1.1.3). Если предикат колона обозначить как *s*, а связанный с ним член как *x*, то фигуру *disiunctio* можно представить схемой:

$$x^1 s^1 / x^2 s^2$$

Если с группой однородных колонов соотносится некий общий управляющий ими колон (обозначим его *q*), то появляется знакомая нам по фигуре зевгмы (1.2.2) скобочная конструкция, и схема будет выглядеть так:

$$q (x^1 s^1 / x^2 s^2)$$

«Риторика к Гереннию» (4:37) приводит пример, который может проиллюстрировать эту схему: «*populus Romanus (= q) Numantium (= x¹) deleuit (= s¹), Kartaginem (= x²) sustulit (= s²), Corinthum (= x³) disiecit (= s³), Fregellas (= x⁴) evertit (= s⁴)...*» («Римский народ стер Нумантию, разрушил Карфаген, уничтожил Коринф, опрокинул Фрегеллы...»). Ко всем четырем именам (образующим фигуру перечисления) в принципе можно было бы поставить один глагол (например, *deleuit*). Однако перечисление «разделено» внедрением синонимичных глаголов.

Итак, «разделение», собственно *disiunctio*, состоит здесь в том, что колоны, имеющие в целом сходный смысл, который может быть передан одним глаголом, прославиваются, «разделяются» синонимичными глаголами. Квинтилиан определяет эту фигуру (сближая ее с синонимией) как «разделение имен, обозначающих одно и то же (*nominum idem significantium separatio*)» (9:3:45). В том же духе рассуждает и Аквила Римский: «Эта фигура украшает и расширяет (*ornat et amplificat*) речь посредством того, что расчленяет и разделяет члены, которые мы называем колонами (которых два или более двух), различными повторениями слов (*diversis redditionibus verborum*)» («*Книга о фигурах*»). Из этого определения видно, что *disiunctio*, тесно связанное с синонимией, служит принципу добавления (*adiectio*) — расширения речи, которые противоположен принципу краткости (*brevitas*).

1.3.3.2.2. *Adiunctio*, присоединение. Фигура *adiunctio*, обратная *disiunctio*, состоит в том, что несколько колонов подчинены одному предикату (обозначим его *s*). Колоны, в свою очередь, состоят не менее чем из двух слов (обозначим их *a* и *b*). Фигуру можно представить следующей схемой:

$$s (a^1 b^1 / a^2 b^2)$$

Схему можно пояснить на примере, приводимом в «*Риторике к Гереннию*» (4:38): «*deflorescit formae dignitas (= s) aut (= a¹) morbo (= b¹) aut (= a²) vetustate (= b²)* (Отвечает благородство внешности либо от болезни, либо от

старости)».

Таким образом, в *adiunctio* «к одному глаголу (*verbum*) относятся несколько мыслей, каждая из которых, если бы была помещена одна, требовала бы этого глагола» (Квинтилиан. 9:3:62).

Различались типы *adiunctio* в зависимости от места, где размещался общий для колонов глагол. «*Риторика к Гереннию*» (4:38) различает *adiunctio* (предикат стоит до или после колонов) и *coniunctio* (предикат стоит между колонами).

Если в *disiunctio* один глагол заменяется несколькими (и колоны «разделяются» глаголами), то в *adiunctio*, напротив, несколько глаголов заменяются одним. Таким образом, *adiunctio* можно описать и как операцию убавления (*detractio*): в этом случае она совпадает с зевгмой (1.2.2). В противоположность *disiunctio*, *adiunctio* служит принципу краткости.

2. Фигуры мысли (*figurae sententiae*)

Если фигуры речи определяют конкретный словесный облик произведения, то фигуры мысли по сути своей создаются как бы до конкретного речевого воплощения. Фигура речи совпадает со своим воплощением в речи; фигура мысли может быть воплощена в разных речевых оболочках. «Одно и то же можно сказать по-разному, а смысл останется тот же, так что фигура мысли может заключать в себе несколько фигур слова (*figurae sententiae plures habere verborum figuras potest*)» (Квинтилиан. 9:1:16). «Фигура речи отличается от фигуры мысли тем, что фигура мысли при изменении порядка слов сохраняется той же, а фигура речи, если разбросает или изменишь слова и не сохранишь их порядок, не может сохраниться» (Аквила Римский. «*Книга о фигурах*»).

В то же время граница между этими двумя главными типами фигур всегда оставалась достаточно размытой. Теоретики относили те или иные фигуры к одному из этих типов в зависимости от того, что им казалось более важным в данной фигуре: ее смысловая сторона или конкретный речевой облик.

Назначение фигур мысли гораздо многообразнее, чем фигур речи. Фигуры мысли служили установлению контакта со слушателем, выражению чувств (также пафоса, этоса), точному описанию реальности, убеждению, доказательству и т. п.; наконец, служили они и чисто эстетической цели услаждения (*delectatio*). Поэтому и классификация их не может быть выдержана в рамках одного четко проводимого принципа, как это имело место при классификации фигур речи (в основу которой положен комбинаторный принцип). Генрих Лаусберг, систематизируя типы фигур мысли, признает, что античные теоретики ограничиваются их перечислением, избегая классификаций (*Lausberg: 1960. S. 375*). Принцип, проводимый Лаусбергом, достаточно условен — он делит фигуры мысли на две большие группы: фигуры, ориентированные на слушателя, и фигуры, ориентированные на предмет речи.

2.1. Фигуры, ориентированные на слушателя

Их можно подразделить на фигуры обращения и фигуры вопроса.

2.1.1. Фигуры обращения

Обращение к публике (слушателю, читателю) само по себе фигурой не является: оно становится таковым только в том случае, если сопряжено с отклонением от «нормального», «естественного» течения речи. Можно выделить в этом ряду три фигуры: 1) Мольба (*obsecratio*); 2) дерзость, имитирующая некоторую грубость откровенности (*licentia*); 3) отворачивание от слушателя и обращение к другому слушателю (апостроф).

2.1.1.1. *Obsecratio*, заклинание-мольба. Имеется в виду «заклинание, мольба (*obsecratio vel obtestatio*), посредством которой молим богов или людей (*qua deos oramus aut homines*)» (Юлий Руфиниан. «*Книга о фигурах мысли и речи*»). Руфиниан приводит примеры из Вергилия — заклинания «светилами небес» («*Энеида*». 3:600); «моими слезами и твоею десницей (*has lacrimas dextramque tuam*)» (Динона заклинает Энея остаться — Там же. 4:314). Квинтилиан отмечает заклинание как полезный риторический прием: «Также и заклинание судей (*obsecratio illa iudicum*) самими дорогими родственниками, особенно если они свободны от обвинения, ... будет полезно: обращение к богам должно выглядеть как бы идущим от чистой совести (*velut ex bona conscientia profecta*)» (6:1:33).

2.1.1.2. *Licentia*, дерзость — фигура, при которой оратор якобы дерзко обращается к публике со словами упрека, порицания и т. п., рискуя ее разозлить и потерять ее симпатию. На самом деле оратор показывает, что он слишком уважает публику, чтобы скрыть от нее «горькую правду»; он показывает, что суровая прямота достойнее публики, чем жалкая лесть. Мастерство оратора — в том, чтобы сказать именно ту «горькую правду», которую публика подсознательно желает слушать. В этой фигуре «мы порицаем слушателей так, как они сами хотят быть порицаемыми (*obiurgamus eos, qui audiunt, quomodo ipsi se cupiunt obiurgari*)» («*Риторика к Гереннию*». 4:49). Квинтилиан также отмечает искусственный, тщательно продуманный характер этой «внезапной откровенности»: «Что менее украшено, чем истинная свобода (*vera libertas*)? Однако часто под этой личиной скрывается лесть (*adulatio*)» (9:2:27).

2.1.1.3. Апостроф, отвращивание от слушателя (в латинской терминологии *aversio*). Фигура состоит в том, что оратор «отворачивается» от адресата речи и обращается к другому, неожиданному адресату. Этот новый адресат может быть как реальным (например, представители враждебной стороны в судебном процессе), так и фиктивным (отсутствующие и даже умершие лица, родина, народ, законы и т. п.). При апострофе «мы делаем вид, что говорим одним то, что хотим сказать другим (*quae ad alios dicta volumus, ad alios dicere videmur*); так, мы порой переносим речь от судьи к некоей вещи... (*in rem ab iudice*)» (Аквила Римский. «*Книга о фигурах*»).

Фигура апострофа использовалась и в поэзии, что осознавалось теоретиками; Квинтилиан (9:3:25) приводит в качестве ее примера обращение к «жажде золота» у Вергилия: «На что ты только ни толкаешь человеческие души, проклятая жажда золота! (*quid non mortalia pectora cogis, auri sacra fames*)» («*Энеида*». 3:56).

2.1.2. Фигуры вопроса

Вопрос как таковой, простой (*simplex*) вопрос фигурой не является. Фигурой становится украшенный (*figuratum*) — Квинтилиан. 9:2:7) вопрос, который отклоняется от своей естественной функции в диалоге и становится средством эмоционального воздействия, усиления пафоса и т. п.

2.1.2.1. *Interrogatio*, вопрошание. Эта фигура представляет собой высказывание, сформулированное в форме вопроса, ответ на который говорящий предполагает очевидным. «Вопрошасм о том, что нельзя отрицать (*interrogamus etiam quod negari non possit*)», — замечает Квинтилиан (9:2:8). «Употребляем ее [фигуру *interrogatio*], когда вопрошаем кого-либо с негодованием (*exacerbando*) и усиливаем ненависть (*invidia*) к нему, таким образом: “Разве не был ты в том месте? Разве не говорил, что совершил эти деяния? И будешь теперь это отрицать, обманывая нас?” Если скажем то же самое, но без вопроса, таким образом: “Он был в том месте, говорил, что совершил это, и, отрицая,

обманывает нас” — то, сказав так, уменьшим силу негодования» (Аквила Римский. «*Книга о фигурах*»).

Отмечая, что *interrogatio* может служить выражению и негодования, и изумления (*admiratio*), Квинтилиан приводит на оба этих случая примеры из Вергилия: негодование — «Кто теперь будет почитать величие Юноны? (*Et quisquam numen Iunonis adoret?*)» («*Энеида*». 1:48); изумление — «На что ты только ни толкаешь человеческие души, проклятая жажда золота!» (Ibid. 3:56; выше эта цитата трактовалась как фигура апострофа).

Некоторые теоретики отличают от *interrogatio* фигуру *quaesitum*. Различие состоит в том, что на *interrogatio* можно ответить односложно (да или нет), в то время как *quaesitum* требует развернутого ответа. «На *interrogatum* можно ответить одним словом (*una voce*)... на *quaesitio* — только несколькими» (Аквила Римский. «*Книга о фигурах*»).

2.1.2.2. *Subiectio*, подстановка (греч. *anaphasis, aitiologia, apokrisis*) представляет собой вставленный в речь фиктивный диалог: оратор задает вопрос оппоненту (или иному лицу) и сам изобретает, «подставляет» (*sibjicit* — отсюда и название фигуры) за него ответ. Эта фигура возникает, «когда мы спрашиваем противника и изобретаем (*quaerimus*) сами, что они могли сказать или что против нас можно было сказать; так мы подставляем (*subicimus*) то, что надлежит быть сказанным...» («*Риторика к Гереннию*». 4:33). В определении Юлия Руфиниана это «фигура, когда мы, как бы спрошенные кем-то, сами себе отвечаем и даем разъяснения» («*Книга о фигурах мысли и речи*»).

Предполагаемый собеседник может быть совершенно фиктивным; оратор может открыто адресовать вопрос самому себе и отвечать на него, иногда может вводить в текст фигуру некоего предполагаемого вопрошающего, как в следующем примере из Бернарда Клервоского: «Возможно, кто-то спросит: разве не знала она [Дева Мария] заранее, что он [Христос] умрет? Да, несомненно. Разве не надеялась, что он тотчас же воскреснет? Да, и со всей верой. Сверх того, разве не страдала она при распятии? Да, и жестоко» («*Проповедь: О двенадцати прерогативах Девы Марии*»).

2.1.2.3. *Dubitatio*, сомнение-затруднение (греч. *diaporësis*). Фигура состоит в том, что оратор симулирует свою риторическую беспомощность, якобы не зная, что дальше говорить; при этом он обращается за советом и помощью к судьям или к публике. Цель этой игры — усилить веру слушателей (*fides veritatis*) в искренность оратора. «Вере в истинность [излагаемого] способствует и *dubitatio*, при котором мы притворяемся (*simulamus*), что ищем, с чего начать, где кончить, что именно сказать, или [что сомневаемся], нужно ли вообще говорить» (Квинтилиан. 9:2:19). Эта фигура используется, когда «мы по той или иной причине хотим выглядеть сомневающимися и спрашивающими совета у самих судей (*cum propter aliqua volumus videri addubitare et quasi ab ipsis iudicibus consilium capere*)» (Аквила Римский. «*Книга о фигурах*»). Часто приводимый пример — из Цицерона: «Куда мне обратиться, судьи, не знаю (*Quo me vertam, iudices, nescio*)» (*Pro Cluent.* 1:4).

2.1.2.4. *Communicatio*, совещание (греч. *avakoinösis*). Эта фигура очень близка к *dubitatio*; отличие состоит в том, что ритор просит совета не о том, как ему продолжить речь, но о том, что дальше делать. «*Communicatio* — когда совещаемся с самой противной стороной или советуемся с судьями» (Юлий Руфиниан. «*Книга о фигурах мысли и речи*»). Пример из Цицерона: «Теперь я, судьи, прошу у вас совета, что мне должно делать (*Nunc ego, iudices, iam vos consulo, quid mihi faciendum putetis*)» (*Verr.* 1:32).

2.2. Фигуры, ориентированные на предмет речи

Внутри этой группы фигур можно выделить:

1) семантические фигуры (связанные со смыслом речи); 2) аффективные фигуры (связанные с эмоциональной окраской речи); 3) диалектические фигуры (связанные с доказательством и обоснованием определенной точки зрения, обслуживанием интересов определенной стороны). Сюда же Г. Лаусберг относит группу фигур мысли, которые можно описать и классифицировать на основе вышеописанных четырех базовых комбинаторных операций (*adiectio* и др.).

2.2.1. Семантические фигуры

2.2.1.1. *Finitio*, определение (греч. *orismos*). Фигура состоит в том, что «мы определяем ту или иную вещь в интересах нашего дела (*postrae causae ad utilitatem*), не впадая при этом в противоречие с общим мнением (*neque tamen contra communem opinionem*)» (Рутилий Луп. «*Фигуры речи*»).

2.2.1.2. *Conciliatio*, сближение (греч. *synoikeiōsis*). Фигура состоит в том, что оратор использует в своих интересах аргумент противников. «Эта фигура учит соединять (*coniungere*) различные вещи и разумно возражать общему мнению (*communī opinionī cum ratione adversari*); она имеет великую силу, [позволяющую] из хвалы извлекать недостатки, а из недостатков — хвалу» (Рутилий Луп. «*Фигуры речи*»). Примером Рутилию служит фраза Демосфена: «Демосфен, когда некто упрекнул его в том, что он рожден от скифянки, ответил: “Так ты не удивляешься, что рожденный от скифянки и варварки столь добр и кроток?”».

В более общем понимании *conciatio* — сопоставление двух разных вещей с целью показать, что они, при внешнем различии, представляют собой одно и то же. «*Conciatio* возникает, где сближаем различное (*diversa ubi conciliamus*)» («*Песнь о фигурах*»). «Песнь...» тут же дает популярный пример (фигурирует и у Рутилия) о скупом и расточителе, которые, при всем различии, ничем друг от друга не отличаются: «Расточитель и скупой — одно и то же (*prodigus et parcus idem*): оба не умеют пользоваться богатствами, оба грешат (*peccant*), обоих позорит то, что они делают (*res dedecet ambos*)».

2.2.1.2.1. Ономазиологическое *conciatio*. Ономазиологическая разновидность этой фигуры состоит в том, что оратор смешивает, «не различает» слова со сходным, но все же не совсем одинаковым значением. Об этой фигуре пишет (не определяя ее этим термином) Квинтилиан: «Так как есть некая близость между достоинствами и пороками (*quia sit quaedam virtutibus ac vitis vicinitas*), то следует использовать слова с близким значением, так что можно назвать безрассудного — смелым, расточительного — щедрым, скупого — бережливым» (3:7:25). При этом Квинтилиан отмечает, что этим приемом можно пользоваться только в том случае, если он «ведет к общей пользе».

2.2.1.3. *Correctio*, уточнение-исправление (греч. *prallagē* — буквально: замена) состоит в том, что говорящий якобы осознает неточность или неуместность только что сказанного им и исправляет «ошибку»; «вышесказанное слово исправляется следующим словом (*supra dictum verbum verbo sequenti corrigitur*)» (Псевдо-Руфиниан. «*О фигурах речи*»); «тот, кто говорит, сам себя опровергает и в следующей фразе меняет то, что сам перед этим сказал (*id quod prius dixit posteriori sententia commutat*)» (Рутилий Луп. «*Фигуры речи*»). На самом деле имеет место не «оплошность», но спланированный прием, преследующий своей целью усиление, нагнетание требуемого эмоционального эффекта. *Correctio*, в сущности, не «заменяет» и не «уточняет» исходный смысл, но скорее усиливает его.

Возможно *correctio* двух видов. В первом случае (семантическое *correctio*) фигура ориентирована на описываемый предмет («уточняет» его смысл, его сущность), во

втором — на публику («уточняет», «исправляет» отношения оратора и публики).

2.2.1.3.1. *Correctio*, ориентированное на описываемый предмет. Этот вариант фигуры состоит в замене первого употребленного выражения (слова) иным, более точным (на самом деле, как правило, более сильным). Здесь применяются две основные схемы: «не *x*, но *y*» и (эмоционально более сильная) «*x* — но разве *x*? поистине *y*».

Первая схема противопоставляет *x* и *y* как элементы антитезы. Пример (приводимый в «*Песни о фигурах*»): «Это не любовь, но ярость или бешенство (*non amor est, verum ardor vel furor iste*)».

Вторая схема использует стилистическую фигуру анадиплосиса (1.1.1.1.2) — повтор слова в следующей синтаксической группе (по типу ...*x/x*...), осложненный вопросом; это *sъво* затем отбрасывается и взамен его предлагается другое, более точное (вернее, более сильное). Популярный, во многих риториках приводимый пример: «Поздно — но разве поздно говорить? Я говорю сегодня (*Nam tarde tandem — tarde dico? immo hodie inquam*)».

2.2.1.3.2. *Correctio*, ориентированное на публику. В этом своем варианте фигура преследовала целью смягчить впечатление от слишком резкого, откровенного, шокирующего высказывания. Фигура могла предавать это высказывание и как бы готовить его; в этом случае она называлась (Аквила) *praecedens correctio*. «Эта фигура presupплагается (*praesupponit*) тому, что сказать необходимо, но неприятно слушающим или противно нам самим» (Аквила Римский. «*Книга о фигурах*»). Аквила приводит пример из Цицерона: «Хотя я чувствую, насколько обидным будет то, что я скажу, но это необходимо сказать (*Quamquam sentio quanta hoc cum offensione dicturus sim, dicendum est*)».

2.2.1.4. Антитеза (*antithesis, antitheton*; также *contrastpositum, contentio*) — противопоставление противоположных вещей (*res*). «*Contentio* — когда речь составлена из противоположных вещей (*ex contrariis rebus oratio conficitur*)» («*Риторика к Гереннию*», 4:21). «Эта фигура состоит в том, что враждующие между собой слова противопоставляются, образуя пары (*verba pugnantia inter se, paria paribus, opponuntur*)» (Аквила Римский. «*Книга о фигурах*»).

Для антитезы характерна тенденция к симметрии и равной величине противопоставляемых синтаксических групп (в этом случае она облекается в форму *исоколона*).

Фигура может состоять в противопоставлении отдельных слов, групп слов или предложений, что отметил Квинтилиан: антитеза «возникает, когда единичное противопоставлено единичному (*singula singulis opponitur*)», как у Цицерона: «победило сладострастие стыд, дерзость — робость» (*Pro Cluent. 6:15*), «двойное — двойному (*bina binis*)», как у Цицерона: «не нашими силами, но вашей помощью (*non nostri ingenii, vestri auxilii est*)» (*Pro Cluent. 1:4*), и «предложение предложению (*sententiae sententiis*)», снова пример из Цицерона: «Пусть побеждает в собраниях, но уступает в судах» (*Pro Cluent. 2:5*).

Как противопоставление отдельных слов (внутри одного предложения) антитезу трактует Псевдо-Руфиниан: антитеза возникает, «когда слово отражается в слове той же силы и обратного значения (*cum verbum verbo pari potestate per contrarium redditur*)» («*О фигурах речи*»). В качестве примера Псевдо-Руфиниан приводит цитату из Вергилия: «Скатился он, холодный, извергая из груди горячий поток (*volvitur ille vomens calidum de pectore flumen frigidus*)» («*Энеида*», 9:414-415).

Антитеза, построенная по принципу «слово против слова», может принимать вид многочленной конструкции. Пример (приводимый Исидором Севильским в «*Этимологиях*», 1:36:21) из Овидия: «Холодное сражалось с

теплым, влажное — с сухим, мягкое — с твердым, невесомое — с весомым (*frigida pugnabant calidis, humentia siccis, mollia cum duris, sine pondere habentia pondus*)» («Метаморфозы». 1:19-20).

Если противопоставление облекается в конструкцию по типу «не *x*, но *y*», то антитеза приобретает характер *coegrectio* (см. 2.2.1.3).

Возможно, как уже говорилось выше, противопоставление не отдельных слов, но синтаксических групп или предложений. Пример — из Цицерона (*Philip. 14:12:32*): «Кратка от природы нам данная жизнь, но память хорошо прожитой жизни вечна (*brevis a natura nobis vita data est, at memoria bene redditae vitae sempiterna*)». Здесь противоположны по смыслу сами предложения, что не исключает и противоположности отдельных слов (*brevis — sempiterna*).

Некоторые фигуры, выделяемые теоретиками, можно трактовать как разновидность антитезы, поскольку в основе их лежит принцип смыслового противопоставления (разделения):

2.2.1.4.1. *Regressio*, уточняющее повторение (греч. *eranodos*) состоит в том, что некое перечисление (не меньше чем из двух элементов, часто из трех) сразу повторяется, причем при повторе элементы перечисления сопровождаются разделяющими (противопоставляющими) их уточнениями. «Есть род повторения (*repetendi genus*), которое сказанное одновременно и повторяет, и разделяет», — пишет Квинтилиан (9:3:35), приводя пример из Вергилия: «Ифит и Пелий со мной, из которых Ифит был отягчен возрастом, Пелий медленен из-за раны, нанесенной Улиссом (*Iphitus et Pelias mecum, quorum Iphitus aevo / iam gravior, Pelias et vulnere tardus Ulixi*)» («Энеида». 2:435-436).

2.2.1.4.2. Сходна с *regressio* фигура *comparatio* (сравнения), при которой члены перечисления не повторяются, но перечисление сразу «отягощено» уточняюще-противопоставляющими деталями. Иначе говоря, перечисление представляет собой развернутое сравнение. *Comparatio* как особую фигуру выделяет Квинтилиан (9:2:100); Юлий Руфиниан определяет эту фигуру (не отличая ее от антитезы) как «сравнение вещей или людей, противоположных друг другу» (*comparatio rerum atque personarum inter se contrariarum*) («Книга о фигурах мысли и речи»). «Песнь о фигурах» приводит пример из Демосфена: «Ты учитель, я ученик; ты писатель, я критик; ты актер, я зритель; я освиствую, ты выходишь (*doctor tute, ego discipulus; tu scriba, ego censor; histrio tu, spectator ego; atque ego sibilus, tu exis*)».

2.2.1.4.3. *Commutatio*, повторение в обратном порядке (антиметабола, *permutatio*). В этой фигуре противопоставление двух синтаксических групп или предложений сопровождается неточным повтором слов, которые во второй группе (или предложении) как бы обмениваются синтаксическими функциями. Если повторяющиеся слова обозначить как *a* и *b*, а синтаксические функции — как *x* и *y*, то *commutatio* можно представить следующей схемой:

$$a^x b^y / a^y b^x$$

«*Commutatio* возникает, когда два различающиеся [по смыслу] предложения вследствие перестановки (*trajectio*) приобретают такой вид, что второе становится обратным первому, таким образом: «есть нужно чтобы жить, а не жить, чтобы есть» (“*esse oportet ut vivas, non vivere ut edis*”)» («Риторика к Гереннию». 4:39). Другой пример, приводимый тут же в «Риторике к Гереннию»: «Стихотворение должно быть говорящей картиной, картина — молчащим стихотворением (*poema loquens pictura, pictura tacitum poema debet esse*)».

Исидор Севильский дает этой фигуре следующее определение: «Антиметабола есть перестановка слов, которая,

вследствие изменения порядка [слов], порождает противоположный смысл (*antimetabole est conversio verborum, quae ordine mutato contrarium efficit sensum*)» («Этимологии». 2:21:13).

2.2.1.4.3. *Distinctio*, смысловое разделение (греч. *paradiastole*). Фигура служит различению, разделению сходных по смыслу слов. Парадиастола — «фигура, которая разделяет (*disiungit*) два или несколько слов, которые кажутся имеющими одно значение» (Рутилий Луп. «*Фигуры речи*»). Квинтилиан к понятию *distinctio* дает следующий пример (приводимый и другими авторами): «Себя за хитрость называешь мудрым, за безрассудство — смелым, за мелочность — аккуратным (*te pro astuto sapientem appelles, pro confidente fortem, pro illiberali diligentem*)» (9:3:65).

2.2.1.4.5. Оксюморон. В оксюмороне антитестические понятия сближаются синтаксически настолько близко, что возникает синтаксическое единство, в смысловом отношении противоречивое, парадоксальное: «несогласное согласие вещей (*rerum concordia discors*)» (Гораций. *epist. 1:12:19*), «некий смертный бог (*mortalis quidam deus*)» (Квинтилиан. 1:10:5).

2.2.2. Аффективные фигуры

Особая группа фигур служит пробуждению или усилению определенного чувства (аффекта) в слушателе. Эти фигуры ни в коем случае нельзя рассматривать как непосредственное выражение чувств оратора. Квинтилиан подчеркивает, что оратор лишь изображает тот или иной аффект: «Есть фигуры, приспособленные для усиления аффектов; создаются они в основном притворством: ведь мы, как бы ни было это правдоподобно, лишь изображаем, что гневаемся, радуемся, боимся, восхищаемся, скорбим, негодуем, испытываем желание (*quae vero sunt augendis adfectibus accommodatae figurae, constant maxime simulatione; namque et irasci nos et gaudere et timere et admirari et dolere et indignari et optare, quaeque sunt similia his, fingimus*)» (9:2:26).

2.2.2.1. *Exclamatio*, восклицание представляет собой выражение аффекта, сконцентрированное в одном высказывании-предложении (*pronuntiatio*). «Риторика к Гереннию» (4:22) связывает *exclamatio* с апострофом: «*Exclamatio — [фигура], которая создает обозначение (quae conficit significationem) чьих-либо скорби или негодования посредством обращения (compellatio) к какому-нибудь человеку, городу, месту или вещи*».

Квинтилиан в качестве примера этой фигуры приводит (9:2:26) знаменитое цicerоновское восклицание: «О времена! О нравы! (O tempora! O mores!)» (*In Catilinam. 1:1:2*).

2.2.2.2. *Evidentia*, изображение (другие названия: *demonstratio — «Риторика к Гереннию»; illustratio — Цицерон*; также *imaginatio, descriptio, repraesentatio*; в греческой терминологии — *enargeia, hypotyposis* и др.) представляет собой детализированное описание события или ситуации с использованием перечисления, выразительных частностей и т. п. *Enargeia* первоначально рассматривалась как одно из главных свойств исторической прозы; затем это понятие было перенесено теоретиками в риторику.

Оратор рассказывает о событии так, как будто бы он был его свидетелем (сообщаемые им «живые» детали, разумеется, могут быть вымышленными); его цель — заставить слушателя «увидеть» событие. Квинтилиан говорит об этой фигуре, что «она, как кажется, не столько рассказывает, сколько показывает (*non tam dicere videtur quam ostendere*) и [наши] чувства следуют [за ней] так, словно мы сами присутствуем при событиях (*adfectus non aliter quam si rebus ipsis intersimus sequentur*)» (6:2:32). *Descriptio* «представляет глазам то, что показывает (*praesentans oculis quod demonstrat*)» (Присциан. «*Praeexercitamina*», кон. V — нач.

VI вв.).

Для речи недостаточно, если она будет воздействовать только на уши (*oratio si usque ad aures valet*); события должны быть «представлены умственному взору (*oculis mentis*)» судьи (Квинтилиан. 8:3:62). Квинтилиан приводит пример *evidentia* из Цицерона: «Претор римского народа стоял на берегу, в сандалиях, пурпурном плаще и длинной до пят тунике, опираясь на плечо блудницы» (*In Ver. 5:86*), и вопрошает: «кто настолько лишен воображения, чтобы не увидеть и место, и обстоятельства...?». Более того: на основании сказанного здесь легко представить и недостающие детали (Квинтилиан. 8:3:64).

Мотив представления взору (*sub oculos subiectio* — Квинтилиан. 9:2:40, со ссылкой на Цицерона) постоянно фигурирует в определениях *evidentia* (и аналогичных ей, но носящих иное название фигурах, которые можно объединить вместе с ней в одну категорию). Цицерон, говоря о *explanatio*, определяет ее как «почти полное представление вещей взгляду (*rerum sub aspectum paene subiectio*)» (Цицерон. «*Об ораторе*». 3:202). «*Demonstratio* возникает тогда, когда вещь словами выражена так, что ход дела и вещь предстает перед глазами (*ante oculos esse videatur*)» («*Риторика к Гереннию*». 4:55:68). «*Energia* есть подведение под взгляд произошедших или как бы произошедших событий (*energia est rerum gestarum aut quasi gestarum sub oculos inductio*)» (Исидор Севильский. «*Этимологии*». 2:21:33).

Чтобы превратить слушателя в фиктивного зрителя событий, оратор применяет ряд соответствующих стилистических приемов. Так, детализации повествования способствует использование удлинённых предложений, фигур исколона и *distributio*. Чтобы был достигнут эффект *sub oculos subiectio*, «события должны быть показаны не в целом, но по частям (*per partes*)» (Квинтилиан. 9:2:40). Для этого применяется особая разновидность *distributio*, при котором целое «дробится» на мельчайшие подробности. Эта фигура называется *leptologia* (Аквила и др.). Трактат «*Фигуры мысли*, относящиеся к риторике» («*Schemata dianoeas quae ad rhetores pertinent*») определяет эту фигуру как необходимую для «тончайших описаний (*qua in descriptionibus tenuissimis utimur*)». Аввила Римский приводит пример из описания пира: «сделались шум, крики женщин, гармонии песен; я видел, как одни входили, другие тем временем выходили (*fit clamor, fit convicium mulierum, fit symphoniae cantus; videbar mihi videre alios intrantes, alios autem exeuntes*)» («*Книга о фигурах*»).

Для достижения эффекта *evidentia* используется также замена прошедшего (или будущего) времени настоящим; то, что Квинтилиан определяет как «перенесение времен (*trahatio temporum*)» (9:2:41). Он там же отмечает, что этому приему соответствуют определенные вводные формулы, например: «Представьте, что вы видите... (*credite vos intueri...*)».

Когда фигура *evidentia* применяется для описания человека, она называется *charakterismos* (Рутилий Луп. «*Фигуры речи*»). Рутилий там же сравнивает эту фигуру списанием портрета: «Подобно тому как художник красками изображает людей, так оратор этой фигурой отображает пороки и добродетели тех, о ком идет речь (*quemadmodum pictor coloribus figuras describit, sic orator hoc schemate aut vitia aut virtutes eorum, de quibus loquitur, deformat*)».

Когда фигура *evidentia* применяется для описания места, она называется *topographia* (анонимный трактат «*Фигуры мысли*, относящиеся к риторике»). Такое описание нередко вводится формулой-топосом «*est locus...*». Так у Вергилия: «Есть место в Италии посреди высоких гор...» («*Энеида*». 7:563).

2.2.2.3. Этопея (*ἔθοροια*), чужая речь (лат. *ser-*

moscinatio, allocutio; греч. также *dialogismos*) представляет собой вымышленную речь, диалог, размышление и т. п., приписанные некоему лицу (историческому или вымышленному). «*Sermocinatio* — когда некоему лицу приписывается речь (*cum aliqui personae sermo attribuitur*)» («*Риторика к Гереннию*». 4:65); она представляет собой «вымышленные речи других людей (*fictae alienarum personarum orationes*)» (Квинтилиан. 6:1:25); этой фигурой «мы правдоподобно (*credibiliter*) вводим и наши речи с другими, и речи других между собой»; «мы раскрываем мысли наших противников, как если бы они говорили сами» (Квинтилиан. 9:2:29-30).

Sermocinatio, будучи фикцией, в то же время должна обладать правдоподобием: она должна соответствовать характеру (нраву) или эмоциональному состоянию говорящего. В этом смысле она является «имитацией нрава других людей (*imitatio morum alienorum*)» (Квинтилиан. 9:2:58), выражением определенного этоса или пафоса: «некоторыми эта материя называется этопеей, ибо она изображает (*effingat*) этос, то есть чувство (*affectum*) говорящего».

Вымышленная речь должна «изображать» говорящего, что видно из следующего рассуждения Исидора Севильского. «Этопеей называем ту [фигуру], посредством которой изобретаем (*figimus*) личность человека (*hominis personam*), изображая чувства, возраст, образ жизни, судьбу, радость, пол, печаль, отвагу (*fortuna, laetitia, sexus, moeroris, audaciae*). Ибо когда принимается личность морского разбойника (*cum piratae persona suscipitur*), речь должна быть дерзкой, отрывочной, безрассудной (*audax, abrupta, tergaria*); когда имитируется (*simulatur*) речь женщины, речь должна соответствовать полу; так и за подростка, за старика, за воина, за императора, за парасита, за крестьянина, за философа нужно говорить по-разному. Одна речь у охваченного радостью, другая — у раненого». При сочинении речи следует учитывать, «кто говорит, у кого, и о чем, и где, и в какое время; что делал, что будет делать» и т. д. («*Этимологии*». 2:14:1-2).

Sermocinatio (этопея) использовалась при обучении риторике: ученик должен был сочинить и произнести речь от лица разбойника, старого отца, определенной исторической личности и т. п. Как образцы *sermocinatio* рассматривались и монологи (диалоги) литературных героев. Юлий Руфин в качестве примера этой фигуры приводит монолог Дидоны из «*Энеиды*» (4, 534): «Что я делаю? (*quid igitur faciam?*)» и т. д. («*Книга о фигурах мысли и речи*»).

2.2.2.4. Просопопея, олицетворение (также *fictio personae, conformatio, effigatio*) — наделение безличных вещей и понятий свойствами живой личности, прежде всего речью. Эта фигура «позволяет сводить богов с неба и воскрешать мертвых [имеется в виду приписывание речи мертвому лицу — А. М.]. Города и народы получают голос (*urbes etiam populique vocem accipiunt*)» (Квинтилиан. 9:2:30-31); «отсутствующая персона представляется как бы присутствующей (*quasi adsit*), некая или лишённая образа вещь (*rea muta aut informis*) наделается красноречием и обликом (*fit eloquens et forma ei et oratio adtribuitur*)» («*Риторика к Гереннию*». 4:66).

Фигура олицетворения близка вышеописанной этопее (2.2.2.3), однако некоторые теоретики были склонны их разделять: этопея — измышление одних лишь речей (*verba*), просопопея — измышление и речей, и персон-личностей (*verba et persona*). В просопопее «измышляем и тела, и речи (*et corpora et verba figimus*)» (Квинтилиан. 9:2:31). В просопопее «измышляем также и личности, которых никогда не было (*et personas figimus, quae nusquam sunt*)», в этопее — «измышляем подходящие слова для неких определенных личностей (*certis quibusdam personis verba accommodat affingimus*)» (Аквила Римский. «*Книга о фигурах*»).

Очевидно, что при таком понимании этопоею (sermocinatio) можно было рассматривать как частный случай олицетворения (fictio personae), которое оказывалось более широким понятием (измышление и «персон», и их речей). Однако вопрос о том, где, собственно, начинается измышление «персоны», был спорным. Не было, например, согласия в том, к какой категории отнести воображаемые речи мертвых: к этопоею или к просопопею. С точки зрения многих теоретиков мертвые нуждались в таком же олицетворении, как и неодушевленные предметы. Таким образом, речи мертвых, как и речи неодушевленных предметов и абстрактных понятий, относились к просопопею: «просопопея есть высказывание, соответствующее какой-либо неодушевленной вещи или умершему (alicui rei inanimatae vel defuncto accomodata locutio)» («*Фигуры мысли, относящиеся к риторике*»). Иные же теоретики выделяли речи мертвых в особую (третью) группу и обозначали их особым термином eiddoroia (буквально: создание образов; латинский перевод — simulacri factio).

Fictio personae посредством вымышленной речи особенно часто применялось к таким понятиям, как страна, город и т. п.: посредством просопопеи «само государство (rem publicam) изображаем говорящим» (Аквила Римский. «*Книга о фигурах*»). К такой просопопею прибегает, в частности, Цицерон: «Если родина, которая мне много дороже жизни, если вся Италия, если все государство мне скажет: “Марк Туллий, что делаешь?...”» (In Catilinam. 1:11:27).

Fictio personae могло совершаться и без обращения к вымышленной речи: неодушевленные вещи и отвлеченные понятия наделялись свойствами личности, при этом их речь не воспроизводилась. Примеры такой просопопеи приводит Квинтилиан: «Часто измышляем фигуры (formas), как Вергилий — Молву («*Энеида*». 4:174)... как Энний, который в сатуре изображает Смерть и Жизнь сражающимися» (9:2:36). Абстрактному понятию могли приписываться свойства личности, как в примере, цитируемом Квинтилианом (9:3:89): «Скупость — мать жестокости (crudelitatis mater est avaritia)»; скупости приписано свойство «быть матерью». Такая просопопею близка аллегории.

2.2.2.5. Expolitio, остановка для отделки (греч. epimone) представляет собой «полировку», «шлифовку» (разукрашивание, украшение) мысли посредством вариаций (variatio) в ее словесном выражении. «Expolitio — когда мы, оставаясь в одном и том же месте [речи], говорим [одно и то же] разными способами (Expolitio est, cum in eodem loco manemus et aliud atque aliud dicere videmur)» («*Риторика к Гереннию*». 4:54). «Эпимон [возникает] всякий раз, когда мы долго останавливаемся на одной мысли (Epimone est quoties in eodem sensu diutius immoramur)» (Исидор Севильский. «*Этимологии*». 2:21:44). Исидор приводит следующий пример: «Кого он поощаил? Кому сохранил верность в дружбе? Кому из добрых людей он не был врагом? Когда не обвинял кого-либо, не бичевал, не предавал? (Cui tandem repercit? Cuius amicitiae fidem custodivit? Cui bono inimicus non fuit? Quando non, aut accusavit aliquem, aut verberavit, aut prodidit?)».

Фигура, таким образом, предполагает «остановку» в определенном месте речи на одной мысли и углубленную разработку этой мысли, что отразилось и в других ее названиях: epimone, commoratio — «задержка, остановка». Фигура называется commoratio, если expolitio разрабатывает не одну из побочных, но главную мысль речи («*Риторика к Гереннию*». 4:58).

Различались два вида expolitio: варьирующий повтор одной и той же мысли (что называлось «говорить одно и то же» — eandem rem dicere) и разработка мысли, предполагающая ее некоторое изменение (что называлось «говорить

об одном и том же» — de eadem re dicere). Expolitio «бывает двух родов: когда мы просто говорим одно и то же и когда говорим об одном и том же [имеется в виду, что говорим позражному]» («*Риторика к Гереннию*». 4:54).

В первом случае expolitio было чисто словесным и не затрагивало уровень собственно мысли (вследствие чего этот тип expolitio было бы правильнее отнести к фигурам речи), во втором оно затрагивало и уровень мысли, внося изменения в саму мысль. Граница между этими двумя видами была крайне зыбкой.

2.2.2.5.1. Eandem rem dicere, говорить одно и то же. В этой разновидности expolitio мысль остается неизменной, но меняется словесный состав речи (commutatio verbis; «*Риторика к Гереннию*» выделяет еще commutatio pronuntiando, когда оратор варьирует характер речи акустическими средствами). При commutatio verbis, по сути дела, имела место парафраза, которая могла быть короткой (то или иное слово первоначального варианта заменялось другим, синонимичным словом — возникал исколон, вернее, та его разновидность, которая называлась interpretatio, см. 1.3.3) или длинной (то или иное слово первоначального варианта заменялось несколькими словами).

«*Риторика к Гереннию*» (4:54) приводит следующий пример «длинной» expolitio. Первоначальная фраза имеет следующий вид: «Нет такой опасности, которой мудрец ради блага отчизны не согласился бы подвергнуться [буквально: которую ... счел бы нужным избежать] (Nullum tantum est periculum quod sapiens pro salute patriae vitandum arbitretur)». В ходе expolitio фраза приобретает следующий вид:

«Когда дело пойдет о вечной целостности государства, никто, наделенный благоразумием, не сочтет нужным бежать от опасности для жизни, стремясь к благоденствию государства; и он пребудет в этой решимости, какой бы опасностью для жизни он ни подвергался, ревнуя об отчизне (cum agetur incolumitas perpetua civitatis, qui bonis erit rationibus praeditus, profecto nullum vitae discrimen sibi pro fortunis rei publicae fugiendum putabit et erit in ea sententia semper, ut pro patriae studiose quamvis in magnam descendat vitae dimicationem)».

Вторая фраза кажется весьма далекой от первой; однако анализ Г. Лаусберга (*Lausberg: 1960. S. 416*) показывает, что вся она представляет собой перифрастическую разработку (иногда двукратную) слов и выражений первой фразы:

«Когда дело пойдет о вечной целостности (= ради блага) государства (= отчизны), никто, наделенный благоразумием (= мудрец), не сочтет нужным бежать (= избежать) от опасности для жизни (= нет такой опасности), стремясь к благоденствию государства (= ради блага отчизны); и он пребудет в этой решимости (= счел бы нужным), какой бы опасностью для жизни он ни подвергался (= нет такой опасности), ревнуя об отчизне (= ради блага отчизны)».

2.2.2.5.2. De eadem rem dicere, говорить об одном и том же. В этой разновидности expolitio оратор, оставаясь в пределах разрабатываемой им мысли, добавляет к ней новые побочные мысли. Основная мысль в этом случае может выступать в роли сентенции, далее подвергается разработке. «*Риторика к Гереннию*» (4:56-57) дает пример полной разработки цитированной выше сентенции: «Нет такой опасности, которой мудрец ради блага отчизны не согласился бы подвергнуться». Эта разработка состоит из семи частей:

1) rem simpliciter pronuntiare (простое изложение предмета). Излагается тема в простом, неукрашенном виде, как она есть (т. е. приводится сама сентенция).

2) rationem subicere (подведение обоснования). Например: «С отчизной связано благо людей».

3) *dupliciter pronuntiare* (двойная формулировка). Имеется в виду переформулирование базовой сентенции, например, негативное: «Глупец тот, кто не хочет подвергнуться опасности ради отчизны». Это переформулирование может также сопровождаться «подведением обоснования»: «... он [этот глупец] будет обвинен в неблагодарности, проклят потомками и т. п.».

4) *aferte contrarium* (приведение обратного). Развертывание негативной формулировки, о которой уже говорилось выше: «Позорно не постоять за отчизну» и т. п.

5) *aferte simile* (приведение сравнения). Государство — корабль, опасность — шторм, мудрец — кормчий и т. п.

6) *aferte exemplum* (приведение примера). Рассказ о подвиге какого-либо выдающегося мужа.

7) *aferte conclusionem* (приведение заключения). «Доказано и подтверждено примером, что подвергнуть себя опасности ради отчизны — дело достойное, и следует считать мудрецами тех, кто ради блага отчизны не избегают опасности».

2.2.2.6. *Similitudo*, уподобление (*comparatio, parabola*). Фигура состоит в том, что в качестве параллели к предмету речи приводится некий факт, образ, событие и т. п. Для ратора *similitudo* — один из способов доказательства; однако *similitudo* служит и украшению (*ornatus*). «Сравнение украшает речь и делает ее возвышенной, цветущей, удивительной (*ornat orationem facitque sublimem, floridam, iucundam, mirabilem*)» (Квинтилиан. 8:3:74). Мастерами сравнения считались Гомер и Вергилий; из последнего Квинтилиан (8:3:72) приводит в качестве примера сравнение троянских воинов с «хищными волками в черном тумане» («Энеида». 2:355-356).

Сравнению приписывалась объясняющая, проясняющая функция: по Квинтилиану, они нужны «для пролития света на вещи (*ad inferendam rebus lucem*)» (8:3:72). Поэтому сравнение не может быть «ни темным, ни незнакомым» (Квинтилиан. 8:3:73); оно должно быть «яснее того, что оно освещает (*clarius eo quod illuminat*)».

Разновидность сравнения — противоположение (*antapodosis, reddito contraria*), при котором сравнение и сравниваемая часть состоят из параллельных синтаксических групп. *Reddito contraria* «обе сравниваемые вещи как бы представляется перед глазами и показывает равным образом (*pariter*)», — пишет Квинтилиан (8:3:79), приводя пример из Цицерона: «Как среди греческих мастеров есть авлоды (s^1), которые не могут быть кифарадами (s^2), так и у нас те, кто не могут стать ораторами (r^2), обращаются к изучению права (r^1)» (Pro Murena. 13:29).

Здесь s^1 и s^2 — синтаксические группы, составляющие сравнение; r^1 и r^2 — параллельные им синтаксические группы, составляющие сравниваемую часть. Схема общей структуры противоположения: Как $s^1 s^2 /$, так $r^2 r^1$.

2.2.2.7. *Aversio*, отворачивание от предмета речи. Фигура *aversio* корреспондирует с фигурой апострофа (2.1.1.3): *aversio*, как и апостроф, предполагает «отворачивание», но не от слушателя-публики (как в случае апострофа), но от предмета речи. *Aversio* «уводит слушающего от основной темы (а *proposita quaestione abducit audientem*) ... , когда мы изображаем (*simulamus*), что ждали иного или боялись чего-то большего или больше представляем из себя, чем о нас знают...» (Квинтилиан. 9:2:39).

Рутилий Луп различает два вида *aversio* (называя его *metabasis*): уход от основной темы и возвращение к ней. «[Эта фигура] может возникать двумя способами (*modis*): когда мы от нашего основного положения (*sententia*) обращаемся к какой-либо личности или вещи и называем ее так, словно она присутствует: «О судьба, как жестоко ты забавляешься разнообразием вещей!» ... Второй род [фигуры] —

когда мы возвращаем нашу речь и действие от чего-то иного к тому, что намереваемся доказать» («*Фигуры речи*»).

Отклонение-экскурс в другое время — из настоящего в будущее или прошлое назывался метатезис (*metathesis*; также *transitio, anticipatio*). «Метатезис — [фигура], которая переносит души судей в прошлое или будущее (*mittit animos iudicum in res praeteritas aut futuras*), таким образом: «обратитесь душой к зрелищу осажденного несчастного города, верьте, что видите пожары, убийства, грабежи...» (Исидор Севильский. «*Этимологии*». 2:21:34).

2.2.3. Диалектические фигуры

Все фигуры мысли служат в той или иной степени цели доказательства правоты, интересам «своей стороны», своей партии; однако Г. Лаусберг выделяет три фигуры, которые особенно тесно связаны с «диалектикой партийных интересов».

2.2.3.1. *Praeparatio*, приготовление. Эта фигура представляет собой предвосхищение собственных мыслей (или, в судебном процессе, мыслей противной стороны), имеющее целью подготовить, настроить судью и публику (слушателя, читателя). Ею «мы придаем окраску тому, что намереваемся делать (*rei, de qua acturi sumus, colorem praeparamus*)» (Псевдо-Руфиниан. «*О фигурах мысли*»). Иначе говоря, эта фигура имеет характер намека: ей присуща известная темнота, она не «информирует», но скорее, как выражается Псевдо-Руфин, готовит краску (*color*) для дальнейшего рассказа.

Псевдо-Руфин далее приводит пример этой фигуры в поэзии: монолог Дидоны о ее предчувствиях в отношении Энея, который начинается словами: «Анна, сестра, как меня, нерешительную, пугают эти сны!» и т. д. («Энеида». 4:9-14): «сначала она сетует о снах, затем говорит, что восхищается доблестью гостя ... , выводит его род от богов, жалеет о его участи и невзгодах и целомудренно потом признается в любви, как бы вовлеченная в это чувство то ли снами, то ли восхищением перед доблестью, то ли состраданием к несчастьям».

Предвосхищение мыслей и аргументов противной стороны называлось *anticipatio* (или *prolepsis*). «*Песнь о фигурах*» (124) приводит на эту фигуру следующий пример: «Верю, что он [противник] и плакать будет много, и клясться, и призывать в свидетели друзей, но вы [судьи] исследуйте дело как подобает (*credo, ille et flebit multum et iurabit, amicos producet testes, sed vos rem quaerere par est*)».

2.2.3.2. *Concessio*, уступка. Признание (*confessio*) верности того или иного из аргументов противной стороны. Признание правоты противника не может быть полным (ибо тогда процесс был бы проигран), но либо частичным, либо ироничным, притворным (*simulatio* — Квинтилиан. 9:2:51).

2.2.3.3. *Permissio*, позволение. Этой фигурой оратор предоставляет противной стороне действовать на свое усмотрение, вопреки своим благим советам. При этом подразумевается, что данное действие пойдет действующему лишь во вред. Фигура возникает, «когда мы в украшенной речи (*figure*) уступаем и позволяем делать, что хочет (*quod velit quis faciat*)» (Юлий Руфиниан. «*Книга о фигурах мысли и речи*»). Руфиниан тут же приводит поэтический пример — обращенные к Энею слова Дидоны: «отправляйся в Италию с ветрами, ищи царства посредством волн!» (*sequere Italiam ventis, pete regna per undas*)» («Энеида». 4:381). «Совет» Дидоны имеет, разумеется, смысл обратный буквальному.

К категории диалектических фигур Лаусберг причисляет также рассмотренную выше фигуру *conciliatio* (2.2.1.2).

2.2.4. Фигуры, созданные на основе четырех базовых комбинаторных операций

Описанные в разделе «Фигуры речи» комбинаторные

операции могут применяться не только к словам и звукам, но и к «мыслям»: мысли, как и слова, могут добавляться, убавляться, переставляться, заменяться. Следовательно, ряд фигур мысли можно распределить по описанным выше комбинаторным операциям.

2.2.4.1. *Фигуры, образованные посредством добавления (per adiectionem)*

Некоторые из уже описанных выше фигур мысли подчинены принципу добавления и могут быть трактованы как фигуры *per adiectionem*. Таковы *regressio*, *evidentia*, *expolitio*, *similitudo*, *correctio*. Существуют, однако, еще четыре фигуры, для которых *adiectionis* является основным определяющим принципом.

2.2.4.1.1. *Парентеза (parenthesis — вставка; в латинской терминологии — interpositio, interclusio) — вставка в середину предложения чужеродной (никак не согласованной с этим предложением) синтаксической группы, содержащей некую особую более или менее законченную мысль. Interpositio возникает, когда «в середину сплошной речи вторгается некая мысль» (Квинтилиан. 9:3:23). Парентеза может представлять собой разновидность *aversio*.*

2.2.4.1.2. *Subnexio, подсоединение пояснения-обоснования (греч. prosapodosis) — подсоединение к главным «мыслям» (предложениям) поясняющих (чаще всего — содержащих обоснование) второстепенных предложений. «К одной вещи подводит многократное обоснование (uni rei multiplex ratio subiungitur), как у Вергилия («Георгики». 1:84-88): “Часто бывает полезно выжигать бесплодные поля, то ли так земли порождают скрытые силы и тучную пищу, то ли огнем из них выжигается весь порок...”» (Квинтилиан. 9:3:96).*

Главная мысль может быть не одна: к нескольким главным мыслям присоединяется одно (или несколько) «обоснований». В результате применения этой фигуры часто возникают многочленные конструкции, порой — исколоны. Отличие этой фигуры от исколона в этом случае состоит в том, что она мыслится как семантическая по преимуществу: применяя ее, подчеркивают не симметрию расположения, «украшающую» речь, но семантический процесс обоснования основных мыслей.

Если главные мысли обозначить как *p*, а второстепенные (обосновывающие) — как *s*, то возникают конструкции по схеме: $p^1 p^2 / s^1 s^2$ или (в зависимости от расположения синтаксических групп) $p^1 s^1 / p^2 s^2$. Пример такого построения приводит Квинтилиан (9:3:94): «Но не боюсь обвинителя (= p^1), ибо я невиновен (s^1); не опасаясь истца (= p^2), ибо я — Антоний (s^2); и не надеюсь на консула (= p^3), ибо он — Цицерон (s^3) (*sed neque accusatorem eum metuo, quod sum innocens; neque competitorem vereor, quod sum Antonius; neque consulem spero, quod est Cicero*)» (Квинтилиан. 9:3:94).

2.2.4.1.3. *Aetiologia, приведение причины. Дополнение основной мысли суждением о причине. «Aetiologia — когда утверждаем нечто и приведем его причину и основание (causam et rationem)» (Исидор Севильский. «Этимологик». 2:21:39). Явления, связанные с aetiologia, практически полностью можно описать при помощи описанной выше фигуры *subnexio* (2.2.4.1.2). Квинтилиан выражает сомнение в необходимости выделять aetiologia как отдельную фигуру (9:3:93). Ее, однако, выделяет Рутилий Луп: «Эта фигура дает краткое и глубокомысленное обоснование (ratio), благодаря которому то, что казалось сомнительным, приобретает вид вызывающего полное доверие (quod dubium est visum, ad certam fidem adduci videatur)» («Фигуры речи»). Пример — из Цицерона: «...Молчат, ибо опасности избегают (...taceant autem, idcirco quia periculum vitant)» (Pro Roscio Am. 1:1).*

2.2.4.1.4. *Sententia, суждение (греч. gnōmē) — короткая, в пределах одной фразы мысль обобщенно-универсального характера (т. е. не ограниченная в своем значении конкретным событием, лицом и т. п.). Сентенция является и элементом украшения речи, и элементом ее доказательной части, обладая значительной авторитетностью (auctoritas). Будучи частью энтимемы (риторического предположительного умозаключения), сентенция имеет силу аргумента. В этом смысле сентенции «подобны решениям и постановлениям (similes sunt consiliis et decretis)» (Квинтилиан. 8:5:3). Сентенция нередко имеет предписательный характер, ей присущ модус долженствования: «Sententia — высказывание (oratio), взятое из жизни, которое кратко показывает, что совершается или чему надлежит совершаться в жизни (aut quid sit aut quid esse oporteat in vita)» («Риторика к Гереннию». 4:24).*

Теоретики подчеркивают универсально-безличный характер этой фигуры. «Сентенция есть безличное высказывание (dictum impersonale)», — пишет Исидор Севильский, приводя пример из комедии Теренция: «Раболепство порождает друзей, честность — ненависть (obsequium amicos, veritas odium parit)» («Andria»). Квинтилиан определяет ее как «высказывание общего значения (vox universalis), которое может быть удачно применено в ходе дела; оно может соотноситься с вещью, как, например: “ничто так ни завоевывает людей, как доброта”, или с человеком, как фраза Домиция Афера: “Правитель, который хочет все знать, должен многое прощать”» (8:5:3).

Квинтилиан отмечает, что сентенция может быть выражена посредством самых разнообразных фигур речи, и приводит в качестве примера сентенции, облеченной в форму антитезы (составлена ex diversis), мысль, которая часто встречается в греческих и латинских надгробных надписях: «Не смерть печальна, но приближение к ней (mors misera non est, aditus ad mortem est miser)» (8:5:5).

Квинтилиан не рекомендует использовать сентенции часто: «Расположенные слишком плотно, они будут мешать друг другу: так и все растения и плоды не смогут достичь правильной величины, если им будет недоставать места для роста» (8:5:26). Продолжая эту мысль, Квинтилиан сравнивает сентенции со светом — но «не пламени, а искр, сверкающих в дыму (lumina illa non flammae sed scintillis inter fumum emicantibus)», и замечает: «они станут не видны, если вся речь превратится в свет, как и в солнечном свете светила больше нельзя различить (ne apparent quidem ubi tota lucet oratio, ut in sole sidera ipsa desinunt cerni)» (8:5:29). «Я считаю, что эти светила речи — как бы глаза красноречия (Ego vero haec lumina orationis velut oculos quosdam esse eloquentiae credo). Но я не хотел бы, чтобы все тело превратилось в глаза, ибо тогда другие члены [тела] потеряют свое значение» (8:5:34).

Для сентенции характерна финальная, завершающая позиция в рамках того или иного раздела: она завершает рассуждение, подводит итог ходу мысли. Сентенция в завершающей позиции называлась эпифонема. Это «сентенция, с чувством (cum affectu) возглашаемая в конце изложения предмета (in fine expositae rei)» (Юлий Руфиниан. «Книга о фигурах мысли и речи»). «Эпифонема — заключительное восклицание (summa exclamatio) после изложения предмета или доказательства: “Вот какие тяжкие труды положили начало Римскому народу!” (“tantae molis erat Romanam condere gentem!”)» («Энеида». 1:33) (Квинтилиан. 8:5:11).

2.2.4.2. *Фигуры, образованные посредством убавления (per detractioem)*

Здесь, как и в случае фигур речи, detractio соответствует

принципу краткости (*brevitas*). Фигуры мысли *per detractio-nem* воспринимаются как образованные не посредством убавления-пропуска слов или звуков, но посредством убавления-пропуска мыслей.

2.2.4.2.1. *Percursio*, пробегание (также *brevitas* — краткость; греч. *brachylogia*) — краткое перечисление предметов или событий, каждое из которых заслуживает более подробного изложения. Считается, что это подробное изложение «убавлено» (пропущено), почему фигура и относится к числу фигур *per detractio-nem*. «*Brevitas* есть изложение предмета самыми необходимыми словами, например, так: ... “Недавно консул, затем — первый человек в государстве, после этого продвигается в Азию, затем объявлен врагом и изгнанником, потом император, и наконец становится консулом”» («*Риторика к Гереннию*». 4:67). Перечисление, приводимое здесь, воспринимается как краткое, сжатое и динамичное; в нем очевидным образом опущены все подробности. В этой сжатости и динамичности — отличие *per-cursio* от фигуры *evidentia*, которая также может включать перечисления, однако стремится при этом, напротив, к максимальной подробности и детализации.

В более широком смысле *brevitas* — предельная сжатость мысли, когда «быстро и немногими [словами] говорим многое (*partim paucis cum dicimus multa*)» («*Песнь о фигурах*»). Мотив «многое — немногими словами» возникает и у Квинтилиана: «*brevitas* — ... когда многое охватываем посредством немногих (*cum plura paucis complectimur*)» (8:3:82). Грамматик Трифон (1 в. до н. э.) в качестве примера такой *brevitas* приводит речение Дельфийского оракула «Познай себя» («*O тропях*»).

2.2.4.2.2. *Praeteritio*, пропускание (греч. *paraleipsis*) — заявление о намерении пропустить определенные предметы или темы. Это заявление, однако, может содержать перечисление тех самых предметов или тем, которые оратор собирается пропустить: тем самым «пропускаемое» все же обычно упоминается и перечисляется, но кратко и бегло. Фигура, таким образом, близка описанной выше *per-cursio* (2.2.4.2.1) или может включать в себя *per-cursio*.

Двойственность *praeteritio* (заявляя о намерении не об-суждать определенные темы, мы эти темы тем не менее по крайней мере упоминаем) осознавалась теоретиками, что видно из расхожего определения: «как бы что-то пропуская, мы это тем не менее говорим (*quasi praetermittentes quaedam nihilominus dicimus*)» (Аквила Римский. «*Книга о фигурах мысли и речи*»). Пример именно такого двусмысленного употребления *praeteritio* — у Цицерона: «О крахе твоей судьбы не говорю (*praetermitto ruinas fortunarum tuarum*)» (*In Catilinam*. 1:6:14).

2.2.4.2.3. *Aposiopesis* (*aposiōpēsis*), умолкание (лат. *reticentia*, также *interruptio*, *praecisio*) состоит во внезапном обрывании мысли, остающейся незаконченной. При этой фигуре «мы прерываем то, что по видимости собирались сказать (*quae dicturi videmur*), как безобразное, ненавистное или по иной причине тяжелое для произнесения» (Аквила Римский. «*Книга о фигурах мысли и речи*»). *Aposiopesis* — «когда мы, показав, что собираемся что-то сказать, прерываем речь молчанием» (Исидор Севильский. «*Этимологии*». 2:21:35). Расхожим примером служила цитата из Вергилия — слова недовольного Нептуна к провинившимся ветрам: «Вот я вас! (*Quos ego!*)» («*Энеида*». 1:135). Квинтилиан приводит пример из судебной речи: «Коминий же... Однако простите меня, судьи (*Cominius autem — tametsi ignoscite mihi, iudices*)» (9:2:55). Фигура должна была производить впечатление некоего эмоционального порыва, движения; она, по словам Квинтилиана, «показывает некое чувство или гнев» (9:2:54) — однако, как и в случае иных

фигур, лишь имитирует это «чувство». Предполагалось, что *reticentia* — точно рассчитанный прием, преследующий своей целью главным образом быстрый и эффектный переход к другому разделу речи (*transeundi gratia* — Квинтилиан. 9:2:55). «Используем эту фигуру, когда устремляемся к иным предметам» (Аквила Римский. «*Книга о фигурах мысли и речи*»).

2.2.4.3. *Фигуры, образованные посредством перестановки* (*per transmutationem*)

Некоторые из рассмотренных выше фигур мысли рассматривались теоретиками как фигуры комбинаторные, образованные путем некоей перестановки. Так, Фебамон понимает перестановку (*metathesis*) как перемену лица — субъекта повествования и рассматривает описанные выше фигуры *sempositio* и *prosopopeia* (2.2.2.3, 2.2.2.4) как фигуры *per transmutationem* (*Lausberg: 1960. § 890*). Кроме того, существовала особая фигура, которая состояла собственно в изменении порядка мыслей, — *hysteron proteron*.

2.2.4.3.1. *hysteron proteron*, то, что было после, идет впереди (от *hysteron* — находящийся позади, и *proteron* — первый передний; также называлась *hysterologia*) состоит в том, что естественный временной порядок двух событий меняется: более позднее событие упоминается раньше, чем более раннее. В этой фигуре «посредством слов меняется порядок (*verbis ordo mutatur*)» (Беда Достопочтенный. «*O фигурах и тропях Священного Писания*») — имеется в виду естественный порядок следования событий. Общеизвестный пример — из Вергилия: «Умрем и устремимся в гущу битвы! (*Moriamur et in media arva ruamus!*)» («*Энеида*». 2:353).

В учении о порядке словесного произведения (→ раздел Учение о замысле и о порядке изложения в очерке Средневековая латинская поэтика) эта фигура соответствовала принципу искусственного порядка (*ordo artificialis*).

2.2.4.4. *Фигуры, образованные посредством замены* (*per immutationem*)

Принцип *immutatio* (замены), который на уровне звуков и отдельных слов образует тропы (→ экскурс Тропы), может применяться и к мыслям: человек посредством произносимой им мысли может выражать другую, «подлинную» мысль. Таким образом, в речи производится замена: подлинная мысль изъята из конструкции речи, а вместо нее вставлена другая мысль, которая означает эту отсутствующую подлинную мысль. Возникает, таким образом, трехступенчатая конструкция: слова (*verba*) выражают мысль (*res*¹), но эта мысль выражает другую мысль (*res*²). Лишь эта вторая мысль выражает подлинную волю (*voluntas*) говорящего. Первая же мысль — лишь фигура мысли.

Фигуры этого типа можно определить как «тропы мысли». С другой стороны, операции такого типа, как все фигуры, сильно влияют на «построение речи», относясь не к единичным словам, но к группам слов (и в этом смысле они отличаются от тропов). Г. Лаусберг рассматривает иронию, эмфазу, гиперболу и перифразу и в разделе о тропях, и в разделе о фигурах мысли — как одноименные, но различные по установке оратора приемы; мы в целом следуем за его изложением.

2.2.4.4.1. *Аллегория*. Как риторическая фигура, аллегория находится в таком же отношении к мысли, как метафора — к отдельному слову: метафора представляет собой замену слова, имеющего буквальный смысл, на слово, имеющее переносный смысл; аллегория представляет собой замену мысли, в точности выражающей волю говорящего, на другую мысль, которая лишь намекает на эту первичную подлинную мысль.

Поскольку мысль — это группа слов, составляющих

цельное высказывание, то на чисто словесном уровне аллегория отличается от метафоры главным образом количественно: «продленная метафора создает аллессию (*allegorian facit continua metaphoram*)» (Квинтилиан. 9:2:46).

«Аллегория, по-латыни *inverso*, дает словам либо иной, либо даже противоположный смысл», — говорит Квинтилиан, приводя в пример начало оды Горация: «О корабль, отнесут в море тебя новые волны. Что ты делаешь? Остаешься в гавани! (O navis, referent in mare te novi fluctus: o quid agis? Fortiter occura portum)» (Сарм. 1:14). Квинтилиан поясняет: «В этом месте Гораций называет государство кораблем, гражданские войны — волнами и бурями, мир и согласие — гаванью» (8:6:44).

На этом примере видно, как аллегория образуется из сплошного ряда метафор: ряд слов в переносном значении (фигур слов) складываются в целую мысль, также имеющую переносное значение (фигура мысли).

Аллегория, дающая словам, по определению Квинтилиана, «обратный смысл» (*contrarium*), близка иронии (2.2.4.4.2).

Квинтилиан выделяет также особый тип аллегии, которая возникает без переноса (*sine translatione*): здесь не возникает двух ситуаций, образованных двумя рядами параллельных понятий (государство — корабль, мир — гавань и т. п.), но какой-либо одной ситуации придается иносказательный, аллегорический смысл. В качестве примера Квинтилиан приводит IX эклогу Вергилия: здесь описывается вполне реальный быт пастухов, однако под одним из пастухов, Меналкком, Вергилий имеет в виду себя, что и придает всей ситуации аллегорический характер. «В этом месте все слова, кроме имени, употреблены в собственном смысле, однако под пастухом имеется в виду не Меналк, а Вергилий» (8:6:46).

«Боле темная (*obscurior*) аллегория называется загадкой (*aenigma*)», — пишет Квинтилиан, отмечая далее, что для оратора такая аллегория становится скорее недостатком речи, поэты же ею беспрепятственно пользуются (8:6:52). В то же время Цицерон считает, что темноту (*obscuritas*) надлежит добавлять в речь, ибо она служит ее «важным украшением (*magnum ornamentum*)» («Об ораторе». 3:42:167).

2.2.4.4.2. Ирония (*eirōneia*; лат. *ironia, dissimulatio, simulatio*) как фигура мысли состоит в том, что при ее использовании «следует понимать обратное тому, что говорится (*contrarium ei quod dicitur intellegendum est*)» (Квинтилиан. 9:2:44). В фигуре иронии мы «словами говорим одно, а мыслим другое (*aliud verbis significamus, aliud re sentimus*)» (Аквила Римский. «Книга о фигурах мысли и речи»). Посредством иронии «можно ругать, притворно изображая хвалу, и хвалить посредством порицания (*laudis autem simulatione detrahare et vituperationis laudare*)» (Квинтилиан. 8:6:55).

Пример поэтической иронии — в диалоге Энея и Дидоны, где Эней, оправдываясь, говорит, что покидает Дидону по велению богов, а не по своей воле; та же отвечает ему иронически: «Значит, это труд всевышним богам: забота о вас нарушает их покой! (*scilicet is superis labor est, ea cura quietos sollicitat!*)» («Энеида». 4:379).

Как и аллегория, ирония представляет собой вид иносказания: некоторые теоретики рассматривают иронию как разновидность аллегии (Квинтилиан. 8:6:54). Отличие иронии от аллегии (или ее специфика как вида аллегии) состоит в моменте «обратности», противоположности (*contrarium*). И в аллегии, и в иронии «фигуральная мысль» (*res*; r^1) обозначает подлинную, соответствующую воле говорящего мысль (r^2); однако в аллегии мысли r^1 и r^2 находятся в ситуации спокойного сравнения-сопоставления, между ними нет никакого смыслового напряжения; в иро-

нии мысль r^1 противоположна, контрастна мысли r^2 .

Итак, «тот вид [аллегии], где слышится обратное тому, что подразумевается (*quo contraria ostenduntur*), называется ирония (по-латыни ее зовут *illusio*)» (Квинтилиан. 8:6:54). Как же, однако, слушатель может понять, что оратор подразумевает обратное тому, что говорит? Об этом, объясняет Квинтилиан (*Ibid.*), следует заключать либо из тона высказывания (*pronuntiatione*), либо из личности (*persona*) говорящего, либо из самой сути предмета (*rei natura*).

В иронии нередко скрыта насмешка (отсюда — ее название у Псевдо-Руфина: *irrisio*), она представляет собой «намек на обратное, не лишенный насмешки (*non sine derisu in contrarium tendens*)» («О фигурах мысли»).

Ирония как троп относится к иронии как фигуре мысли так же, как метафора к аллегии: «как продленная метафора создает аллегию, так серия тропов создает фигуру [иронии]». Ирония как троп ограничена одним словом (слово сказанное обратно слову помысленному); в иронии как фигуре «весь замысел речи обманчив (*totius voluntatis fictio est*)» (Квинтилиан. 9:2:46). Далее Квинтилиан (*Ibid.*) отмечает, что порой вся жизнь человека может казаться сплошной иронией (*vita universa ironiam habere videatur*), приводя в пример Сократа: «его называли *ειρων* (притворщик), потому что он представлялся несведущим и делал вид, что любит чужую мудрость».

Ирония может выражаться через различные тропы и фигуры речи (преимущественно *per detractioem*): *praeteritio*, *синекдоху*, *эмфазу*, *литоту* и др.

2.2.4.4.3. Эмфаза (*emphasis*) как фигура мысли — высказывание со скрытым дополнительным смыслом; оно позволяет сделать умозаключение о некоем смысле, который напрямую не выражен. Эмфаза «заставляет понять больше, чем она говорит (*plus quiddam quam dixerit intellegi facit*)» (Исидор Севильский. «Этимология». 2:20:4); она «означает больше, чем говорит» (Квинтилиан. 8:3:83). Классический пример, цитируемый рядом теоретиков, — выражение Вергилия о греках, тайно выходящих из Троянского коня: «упали со свешенного каната (*demissum lapsi per funem*)» («Энеида». 2:262). Здесь словом «упали» показано, что конь был высок, о чем напрямую ничего не говорится (Квинтилиан. 8:3:83).

При эмфазе «из сказанного вырывается нечто тайное (*ex aliquo dicto latens aliquid eruitur*)»; так, когда у Овидия Мирам говорит кормилице: «Как моя мать осчастливлена мужем! (O, felicem coniuge matrem!)» («Метаморфозы». 10:422), она тем самым выдает свою запретную любовь к отцу (Квинтилиан. 9:2:64).

Эмфаза, как и аллегория и ирония, подразумевает нечто не сказанное напрямую. Однако если при иронии и аллегии возникает параллелизм двух мыслей — сказанной и подразумеваемой, то при эмфазе этого параллелизма нет: подразумеваемая мысль не находится со сказанной мыслью в отношении сравнения (как в аллегии) или противопоставления (как в иронии), но вытекает из нее, выводится как некое дополнение. «Намек и истинное значение не противоречат друг другу, как при иронии, но находятся в отношении сосуда и содержимого или оболочки и ядра» (*Lausberg: 1960. § 906*).

Квинтилиан называет три обстоятельства, заставляющие оратора (или поэта) обращаться к эмфазе: опасение-страх («когда говорить открыто небезопасно»); соображения приличия (говорить открыто не подобает, *non decet*); стремление к красоте-удовольствию (фигура используется для красоты, *venustas*, и доставляет удовольствие новизной и разнообразием, *varietas*).

2.2.4.4.4. Перифраза передает мысль посредством ее «знака» («*rei signum*») или многих знаков. Квинтилиан на-

зывает передачу мысли посредством одного знака синекдохой (такая синекдоха отлична от синекдохи-тропа; → экскурс Тропы) и объясняет эту фигуру так: в ней «одно понимается через другое (aliud intellegitur ex alio); так, например, из слов “Видишь, волы на ярмах ташат назад плуги...” (Вергилий. «Эклоги». 2:66), видно, что приближается ночь» (Квинтилиан. 8:6:22). Возвращение волов — «знак» приближения ночи.

Передача мысли посредством не одного «знака», но целого ряда «знаков», создает фигуру собственно перифразы. «Перифразой называют [фигуру], когда многими словами объясняется то, что можно сказать одним или немногими; перифраза — «некое кружение мысли (circumitum quandam eloquendi)» (Квинтилиан. 8:6:59). Перифразу «чаще всего используют поэты»; она также нужна для того, чтобы избежать неприличного выражения: так, Саллюстий говорит о «естественных потребностях (requisita naturae)». Перифраза, переходящая в многословие (perissilogia), становится недостатком (Квинтилиан. 8:6:59-61).

2.2.4.4.5. Гипербола — «высказывание, превышающее истину, ради преувеличения или преуменьшения» (Трифон. «О тропах». 1 в. до н. э.); «превышение истины в пределах подобающего (decens veri superiectio)» (Квинтилиан. 8:6:67). Эффект гиперболы достигается различными стилистическими средствами, особенно часто — различными видами сравнения (similitudo, comparatio): «крылатых молний быстрее (fulminis ocior alis)» («Энеида». 5:319). Ряд гипербол образует нагнетание, восхождение, амплификацию: «гипербола растет, если на нее нарастить другие гиперболы (Crescit interim hyperbole alia insuper addita)» (Квинтилиан. 8:6:70).

Гипербола — заведомо ложное высказывание. С ней, таким образом, связана проблема намеренной лжи как ораторского (поэтического) приема. На это обращает внимание Квинтилиан, замечая, что гипербола требует осторожного обращения и чувства меры (mensura, modus): «Хотя всякая гипербола может выйти за пределы истины, но она не должна выйти за пределы меры (quamvis enim est omnis hyperbole ultra fidem, non tamen esse debet ultra modum)» (Квинтилиан. 8:6:73).

А. Е. Махов.

ЭПИГРАММА.

Теория жанра в немецкой поэтике XVII-XVIII вв.

Немецкая эпиграмма эпохи барокко восходит к трем основным источникам — древнегреческой антологической эпиграмме, сатирической эпиграмме римской поэзии и неолатинской эпиграмме эпохи Возрождения. Жанр литературной эпиграммы Нового времени существовал вначале в неолатинском варианте и в традиционной сатирической разновидности, и лишь впоследствии, перейдя из ученой словесности гуманистов в национальные литературы, он претерпел и характерные изменения.

Немецкие теоретики литературы XVII-XVIII вв. придали эпиграмме статус универсального поэтического жанра, обладающего своими неповторимыми особенностями, и предложили ряд дефиниций последнего. Так, Иоганн Готтлиб Мейстер, ректор гимназии св. Николая в Лейпциге, в поэтике «Непритязательные мысли о немецких эпиграммах» (1698) определяет: «Эпиграмма есть сжатое изречение, в котором ясно и кратко сообщается о каком-либо лице, деянии или предмете» (S. 73). Немецкий ученый-языковед, член «Плодоносящего общества»

Юстус Георг Шоттель в трактате «Искусство слагать стихи или рифмовать по-немецки» (1656) охарактеризовал эпиграмму как «остроумное стихотворение, устремленное к кульминации и увенчанное замечательным, метким, неожиданным изречением» (S. 989-991). Готхольд Эфраим Лессинг в статье «Разрозненные замечания об эпиграмме» (1771) назвал эпиграмму «стихотворением, в котором, сообразно свойству собственно надписи, наше внимание и любопытство возбуждаются каким-либо отдельным предметом и длятся до тех пор, пока не будут более или менее удовлетворены» (S. 103). В отличие от Никола Буало, понимавшего эпиграмму всего лишь как рифмованную остроу («L'épigramme... n'est souvent qu'un bon mot de deux rimes opposés»), авторы немецких поэтик подчеркивают серьезный характер данного лирического жанра. Так, основатель нюрнбергского «Пегницкого пастушеского ордена» Георг Филипп Харсдёрфер в известном сочинении «Поэтическая воронка» (2-я часть, 1648) называет эпиграмму «язвительным стихотворением, наказывающим порок без всякого стеснения» (изд. 1648. S. 99). Самуэль Шельвиг в работе «Опыт учебного руководства в немецком поэтическом искусстве» (1671) говорит: «В эпиграмме мы в немногих словах заключаем глубокое содержание» (S. 120).

Фундаментальное жанровое определение эпиграммы в эпоху барокко было дано Мартином Опицем, главой Первой силезской школы, прозванным современниками «немецким Горацием, Гомером, Вергилием и Пиндаром», в его «Книге о немецкой поэзии» (1624) — первой поэтике на немецком языке, опирающейся на поэтики Горация, Скалигера и Ронсара. Характеризуя эпиграмму в обоих ее аспектах — формальном и содержательном, Опиц рекомендует для данного рода поэзии тематику антологического характера и отводит, язвительно-обличительные эпиграммы на конкретных лиц: «Эпиграмму я потому причисляю к сатире, что сатира — это длинная эпиграмма, а эпиграмма — короткая сатира: ибо краткость — ее главное свойство, а остроумие, так сказать, ее душа и образ; оно особенно проявляется в заключении, которое должно быть каждый раз иным, нежели мы ожидаем: в этом, прежде всего, и состоит остроумие. Но, хотя в эпиграмме возможны любые предметы и выражения, все же дела Венеры, надписи на могилах и зданиях, похвалы знатым господам и дамам, забавные шутки и все, что ни заблагорассудится, в ней более оправданны, чем издевательские насмешки над наружностью и выведение на свет пороков других людей» (S. 20).

Ставя знак равенства между сатирой и эпиграммой, Опиц распространяет на последнюю и свое определение сатиры как жанра, данное им в той же главе V его труда: «К сатире принадлежат два предмета: учение о добрых нравах и благопристойном поведении, а также учтивые речи и шутки. Но важнейшее в ней и словно бы душа ее — это непреклонное обличение порока и увещание к добродетели» (Ibidem). Таким образом, Опиц декларирует нравственно-дидактическое направление сатиры в целом и эпиграмматики в частности.

Исчерпывающее формальное определение эпиграммы было дано в «Поэтике» Скалигера: «Эпиграмма... есть короткое стихотворение, в котором [либо] просто сообщается о предмете, лице или событии, либо из послылки нечто выводится (Epigramma igitur est poema breue cum simplici cuiusquam rei, vel personae, vel facti indicatione: aut ex propositis aliquid deducens)» (изд. 1594. P. 430). Данное определение, исходящее из логического характера эпиграммы, указывает на свойственную последней двухчастную структуру propositio — conclusio (посылка — заключение).

В теоретических разработках немецких и зарубежных поэтик XVII-XVIII вв. структурные элементы эпиграммы имеют различные наименования, в зависимости от их характера и функции, которую они выполняют в стихотворении. Например, в трактате французского иезуита ФРАНСУА ВАВАССЁРА «Книга об эпиграммах...» («Francisci Vavassoris de epigrammate liber et Epigrammatum libri tres») (1669), оказавшем известное влияние на немецких теоретиков, говорится об *expositio et clausula* (изображение — заключение) (Pechel: 1909. S. 13). В поэтике МЕЙСТЕРА встречаются обозначения *antecedens — consequens* (посылка — заключение), *thesis — hypothesis* (положение — обоснование), *paratio — acumen* (изложение — острота), *protasis — apodosis* (возвышение — снижение) («Непритязательные мысли о немецких эпиграммах». S. 87-89, 130-131).

МАГНУС ДАНИЭЛЬ ОМЕЙС, профессор поэтики в Альтдорфе и член «Пегницкого ордена» под именем «Дамон», в сочинении «Основательное введение в немецкое искусство рифмы и поэзии» (1704) называет следующие две части эпиграммы: «(1) *Propositione sive Narratione*; (2) *Acumene* (Посылка или изложение; острота) (S. 183). В других источниках того времени используются также термины *praesumptio(n) — epiphonema* (ожидание — разъяснение). В век Просвещения ЛЕССИНГ — один из ведущих теоретиков данного жанра — использовал аналогичные обозначения частей эпиграмматической структуры: *Erwartung* (ожидание) — *Aufschluß* (разъяснение) («Разрозненные замечания об эпиграмме», 1771. S. 110). ИОГАНН ГОТФРИД ГЕРДЕР в работе «Замечания о греческой антологии, особенно о греческой эпиграмме» (1785) употребляет термины *Darstellung / Exposition — Befriedigung* (изображение — удовлетворение) (S. 341).

В ряде случаев, вместо стандартных *propositio — conclusio* и их вариаций в эпиграмме имеет место структура *thesis — antithesis* (положение — противоположение) (МЕЙСТЕР. «Непритязательные мысли о немецких эпиграммах». S. 87-89). Возникающий при этом логический двучлен сближает эпиграмму с разновидностью неполного силлогизма — энтимемой. Согласно замечанию ученого-поллигистора и гуманиста ДАНИЭЛЯ ГЕОРГА МОРХОФА в его поэтике «Учение о немецком языке и поэзии» (1682), «*circumscriptum* [сжатость] эпиграммы подобна энтимеме» (изд. 1682/1969. S. 752-754).

Тенденция барочных теоретиков рассматривать эпиграмму как силлогизм, в котором первый стих (двустихие) — большая посылка, а второй — малая, восходит к трактату Эммануэля Тезауро «Подзорная труба Аристотеля» (1654). Диада «тезис — антитезис» коррелирует с аристотелевской «Риторикой», в которой говорится: «Что же касается формы и стиля, то успехом пользуются те энтимемы, в которых употребляются противоположения» (Гл. X).

Наряду с двухчастностью, эпиграмме, по определению СКАЛИГЕРА, «присущи два достоинства: краткость и остроумие. В краткости состоит ее свойство. В остроумии — душа и образ (*Epigrammatis duae virtutes peculiare: breuitas & argutia... Breuitas proprium quiddam est. Argutia, anima, ac quasi forma*)» (изд. 1594. P. 431). Опиц повторяет почти дословно: «...краткость — ее главное свойство, а остроумие, так сказать, ее душа и образ (*die kürzte ist seine eigenschafft / vnd die spitzfindigkeit gleichsam seine seele vnd gestallt*)» (изд. 1624/1955. S. 20). Другие исследователи высказываются в том же русле: например, Винцентий ГАЛЛ в поэтике «Об эпиграмме, оде и элегии» (1624) именуется эпиграмму «коротким остроумным стихотворением (*Epigramma est carmen argutum, & breue*)» (P. 10). Он же вводит, как нормативное свойство эпиграммы, понятие ясности (*claritas*) (Ibidem). В свою очередь, МЕЙСТЕР интерпретирует данное

свойство как ясную краткость (*deutliche Kürtze*) (S. 73).

Отдельные немецкие теоретики дают в своих трудах дефиницию категории краткости, ставя последнюю в зависимость от необходимости. Так, по замечанию МОРХОФА, «краткость состоит не в немногословности, но в исключении ненужного» (изд. 1682/1969. S. 752-754). Согласно схожему суждению ОМЕЙСА, «не столь существенно, как представляется некоторым, ограничивать ее [эпиграмму]. — М. Н.] двумя или четырьмя стихами, — довольно, если в словах и изречениях не будет того, без чего можно обойтись» (S. 183). Но, хотя краткость была безусловно признанным атрибутом эпиграммы, тем не менее, для немецких эпиграмм эпохи барокко было характерно стремление к разрастанию до весьма значительных размеров. Это отчасти объясняется традицией, восходящей к античности, — например, длинными эпиграммами у Марциала — всеобщего кумира немецких эпиграмматистов, или отсутствием четкой границы между эпиграммой и элегией у поэтов греческой антологии, — отчасти же тем, что определенная формальная норма эпиграммы в XVII в. еще не была выработана.

Вопрос о формальных рамках эпиграммы восходит к дискуссии в немецких поэтиках второй половины XVII — первой трети XVIII в. о границах данного жанра, бывшей, в свою очередь, продолжением аналогичной дискуссии во французских поэтиках середины XVI в. В частности, ЗИГМУНД ФОН БИРКЕН видел воплощение эпиграмматического идеала в двустихии («Немецкое поэтическое искусство». Изд. 1679. S. 103); БАЛЬТАЗАР КИНДЕРМАНН в сочинении «Немецкий поэт» (изд. 1664. S. 257) и МЕЙСТЕР (изд. 1698. S. 73) объявляли необходимым объем от двух до шести стихов; ЭБЕРХАРД ГРАФЕ («Учебное руководство к немецкому искусству стихотворства») (1702) считал октаву находящейся все еще в пределах нормы (S. 65), а ФИЛАНДЕР ФОН ДЕР ЛИНДЕ (Иоганн Буркхард Менке) в «Разговоре о немецкой поэзии» (1727) настаивал на объеме в 24 строки как все еще отвечающем требованиям жанра (S. 270).

Позднбарочные авторы говорят о способности эпиграммы далеко выходить за рамки, обусловленные теорией, как о явлении, типичном для немецкой эпиграмматики этого периода. Например, МОРХОФ в сочинении «Комментарий о науке остроловия» (1693) отмечает: «Краткость не является чем-то непреложным: ибо хотя и считается прямо необходимым, чтобы эпиграмма ограничивалась одним или двумя двустихиями, но иногда она способна простираться до 40 или 50 стихов, — словом, все зависит от сжатости изложения (*Breuitas indefinita est: neque enim simpliciter necessarium est, et uno vel altero disticho terminetur epigramma, sed potest interdum ad 40. vel 50. versus extendi, praepriis tale est, quod circumscriptum dicimus*)» (S. 202).

Тенденция к расширению стихового пространства эпиграммы находила свое обоснование в типично барочной хиазматической формуле «*Epigramma est brevis Satyra; Satyra est longum Epigramma* (Эпиграмма есть короткая сатира; сатира есть длинная эпиграмма)». Она же фигурирует в начале дефиниции Опица: «...*die Satyra ein lang Epigramma / vnd das Epigramma eine kurtze Satyra ist...*» (изд. 1624/1955. S. 20). Данная формула восходит к программной эпиграмме повсеместно знаменитого в ту эпоху шотландского неолатинского поэта ДЖОНА ОУЭНА «*Epigramma. Satyra*» (II, 181):

Nil aliud Satyrae quam sunt Epigrammata longa;
Est praeter Satyram nil Epigramma breve,
Nil Satyrae, si non sapiant Epigrammata, pingunt:
Ni Satyram sapiat, nil Epigramma iuvat. («Эпиграммы». P. 57).

(Было бы верно сатиру назвать эпиграммою длинной;

Краткой сатирой должны мы эпиграмму считать. Будет бессильной сатира, где привкуса нет эпиграммы, — И эпиграмма, коль та сатире чужда, не смешит.) (Перевод наш. — М. Н.).

Античный термин *epigramma* не был единственным обозначением этого рода лирики, но имел в немецкой поэзии XVII в. целый ряд синонимов, таких, как *Überschrift*, *Beischrift*, *Aufschrift*, *Denkspruch*, *Sinn-Spruch*, *Sinn-Gedicht*, *Schluß-Gedicht*, — а также ряд более поздних, относящихся большей частью к концу столетия, наименований: *Sinn-Reim*, *Sinn-Schrift*, *Sinn-Rede*. Большинство названных терминов указывает на интеллектуальное содержание этого жанра лирики. Из них закрепилось и дошло до наших дней только наименование *Sinngedicht* (букв.: «умное стихотворение»). Данный термин, находящийся в очевидной семантической связи с понятиями, обозначающими афоризм и нравоучительное высказывание — *Denkspruch* и *Sinnspruch*, впервые был использован в качестве жанрового наименования в собрании стихотворений «*Salomons von Golow Deutscher Sinn-Getichte Drey Tausend*» (1654) силезкого поэта, герцогского советника в Бриге Фридриха фон Логау — наиболее выдающегося из немецких эпиграмматистов той эпохи. Последний заимствовал его из поэтики «*Верхне-немецкий Геликон*» (1649) Филиппа фон Цезена — «Дон Кихота немецкого языка», изобретателя многочисленных неологизмов, нередко вызывавших смех у современников. Цезен применил этот термин специально для обозначения коротких пуансированных стихотворений: «Теперь обратимся опять к нашим звоноримам. Притом необходимо напомнить, что они некоторым образом состоят из трех видов мыслестихов... (*Nuhn kommen wier wieder zu unsern Kling-gedichten. Dabei fellet zu erinnern for/ daß sie aus dreierlei arhten der Sin-gedichte... gleichsam zusammen-gesetzt sind...*)» (S. iii).

По свидетельству Лессинга, наименование *Sinngedicht*, введенное Логау в немецкую поэзию, утвердилось в ней настолько, что вытеснило впоследствии другой распространенный термин — кальку *Überschrift* блестящего эпиграмматиста XVIII в., дипломата на датской службе Кристиана Вернике (Лессинг. «*Разрозненные замечания об эпиграмме*». S. 95). Это дало последнему повод для следующего замечания: «Я сочиняю эпиграммы, или, выражаясь по-немецки, надписи, которые должны быть исполнены мысли более всех остальных поэтических произведений, так что иные немцы охотнее именуют их „умными стихами“, — как если бы все прочее написано было чурбанами без ума и разумения» («*Надписи, или эпиграммы*», 1697. S. 465).

Немецкая эпиграмма XVII в., в силу исковой специфики этого рода лирики, нередко выступала в традиции стихотворений на случай (*casual-carmina*), повсеместно распространенной в литературе того времени; однако в действительности ее жанровые рамки были значительно шире. Вследствие своего экспансивного характера эпиграмма ассимилировала большинство бытовавших в поэзии XVII в. лирических форм, как литературных (эпиталамы, эпиграфии, эмблемы, сентенции, эхостихи, сонеты, мадригалы, пасторали, факетии, басни, сатиры, элегии, гимны, эпистолы, оды), так и фольклорных (приамелы, заговоры, загадки, шванки, шпрухи, рифмованные пословицы и др.). В этом стремлении максимально освоить весь диапазон импортированных и автохтонных поэтических жанров состоит одно из свойств немецкой эпиграмматики данного периода.

Основанием для причисления ряда поэтических жанров к эпиграмме явилась двухчастная структура последних. Так, ОМЕЙС предписывает двухчастное эпиграмматическое строение сонету, в котором «первые восемь строк вы-

полняют роль повышения, или *protasis*, а последние шесть — снижения, или *apodosis*» (S. 112). Виттенбергский профессор поэтики АВГУСТ БУХНЕР в трактате «*Введение в немецкую поэзию*» (1630-е гг.) прямо объявляет сонет «разновидностью эпиграммы» (изд. 1966. S. 175). Для поэзии немецкого барокко типичными являются сборники в виде смеси сонетов и эпиграмм, — например, издание Георга Мартина «*Deutsche Epigrammata Vnd Sonette Oder Kling-Gedichte*» (1654) и др. Характерно в этом отношении также приложение из десяти сонетов, помещенное в книге эпиграмм францисканского священника, поэта мистического направления АНГЕЛУСА СИЛЕЗИУСА «*Херувимский странник*» («*Cherubinischer Wandermann*») (1675).

По причине двухчастного строения к эпиграммам был причислен и другой ренессансный жанр — мадригал. Впервые на формальное родство мадригала и эпиграммы было указано в трактате КАСПАРА ЦИГЛЕРА «*О мадригалах...*» (1653): «Начальные стихи [мадригала. — М. Н.] представляют собой более или менее определенную *propositio*..., [которая] завершается выведенной из всего предыдущего *conclusio*» (изд. 1685. S. 6). Эпиграммой считалась также басня из-за наличия в ней так называемого периода нагнетания (*Spannungsperiode*), завершающегося разрешением (*Schluß*). Вследствие той же двухчастной структуры с периодом нагнетания (дискурсивным изложением) и разрешением, имеющим характер синтеза, в разряд эпиграмм был отнесен и старинный немецкий приамель — фольклорный жанр перечисления с заключением (*Beispielreihung mit Schlußpointe*), почти забытый к XVII в. и вновь воскрешенный в творчестве Фридриха фон Логау.

По своему содержательному характеру немецкие эпиграммы подразделялись на духовные, философские, нраво-обличительные, галантные, любовные, застольные, посвященные и т. д., некоторым образом повторяя тематическое разнообразие греческих эпиграмм антологической традиции. Барочные теоретики литературы наделяли эпиграмму всеобъемлющим содержательным диапазоном: уже ОПИЦ, хотя и с оговорками, констатирует: «в эпиграмме возможны любые предметы и выражения (*das Epigramma aller sachen vnnd wörter fähig ist*)» (изд. 1624/1955. S. 20). В свою очередь, ИОГАНН КОТТУНИЙ подчеркивает: «Предметом же эпиграмм... является все на свете (*Materia autem epigrammaticae... sunt res omnes*)» («*О сочинении эпиграмм*», 1632. P. 32). Оба суждения восходят к СКАЛИГЕРУ, который писал в «*Поэтике*»: «Эпиграмм же существует столько видов, сколько предметов [для них] (*Epigrammatum autem genera tot sunt, quot rerum*)» (изд. 1594. P. 431).

Универсализм эпиграммы свидетельствует о сверхродовом характере данного жанра, — так, по мнению КОТТУНИЯ, эпиграмма соединяет в себе свойства всех основных родов литературы: «Эпиграммы по праву соотносимы со всеми родами поэзии: ибо они... близки к эпосу, или к лирике... сродни трагедии... Иные, наконец, отсылают к комедии (*Epigrammata ritè in omnibus [...] poematum generibus collocantur: etenim illa... spectant ad Epopèiam, vel ad Lyricam [...] propria sunt Tragoediae [...] Postremò, alia epigramma ad Comoediam reducuntur*)» («*О сочинении эпиграмм*». P. 27-29).

Один из первых опытов классификации эпиграмм в Новое время имел место в «*Поэтике*» СКАЛИГЕРА, в которой определены три типа: 1) *genus apologeticum* — сюжетные и обличительные эпиграммы; 2) *genus suasorium* — лирические и галантные эпиграммы («*Amatoria*»); 3) *genus laudis et vituperationis* — «эпитафии и элегии» (изд. 1594. P. 431-432). В XVII-XVIII вв. попытки классификации эпиграмм, как по характеру содержания, так и по формальным признакам,

встречаются в различных сочинениях, от поэтики Винченция Галла (1624) до трудов по эпиграмматики Гердера (1785). При всем разнообразии немецких эпиграмм преобладающими среди них являлись два типа: сатирический и гномический. Гномические эпиграммы (от греч. *gnōmē* — изречение, сентенция) занимали основное место в жанровой картине немецкой эпиграмматики XVII в.; в содержательном отношении они представляли собой прямое выражение дидактической тенденции, свойственной литературе той эпохи. Но, несмотря на безусловное количественное преимущество этих эпиграмм в указанный период, устойчивой тенденцией немецких поэтов, следовавших в русле теории Опица, было полное их игнорирование. Только к концу

века, в трактате МОРХОФА «*Комментарий о науке остроумия*» (1693), этот род эпиграмм (*Epigrammata Gnomica*) получил, наконец, официальное признание (Р. 197). Главным эпиграмматическим типом в XVII в. считался сатирический, что было следствием традиционной ориентации барочных поэтов на творчество Марциала. Однако немецкая сатирическая эпиграмма имеет принципиально иной характер, нежели эпиграммы римского сатирика, поскольку в ее основе лежит задача исправления нравов, которой у Марциала нет. В этом отношении она не только является воплощением в жизнь теории Опица, но и сближается с национальной немецкой традицией обличительной сатиры XV-XVI вв., которая, как правило, была морализирующей.

М. А. Новожилов.

- Discourse on Taste. L., 1767.
- Барбаро, Эрмолао. Речи против поэтов.* (ок. 1457). — Barbaro, Ermolao. Orationes contra poetas / Barbaro E. <il Vecchio>. Orationes contra poetas; Epistolae / Ed. crit. by G. Ronconi. Firenze, 1972.
- Баретти, Джузеппе. Рассуждение о Шекспире и монсеньере Вольтере.* (1777). — Baretti, Giuseppe. Discours sur Shakespeare et sur monsieur de Voltaire. L.; P., 1777. Электр. воспроизв. изд.: <http://books.google.com/books?id=OgcZAAAAAYAAJ>
- Барццица, Гаспарино. О подражании.* (ок. 1413-1417). — Barzizza, Gasparino. De imitatione. Публикация: Pigman G. W. Barzizza's Treatise on imitation // Bibliothèquc d'Humanisme et Renaissance. Genève, 1982. Т. 44.
- Баттё, Шарль. Изящные искусства, сведенные к одному принципу.* (1746). — Batteux, Charles. Les Vaux Arts réduits à un même principe. P., 1746.
- Баттё, Шарль. Принципы литературы.* (1764) — Principes de la littérature. 1 éd. P., 1764; 5 éd. P. 1774.
- Баэна, Хуан Альфонсо де. Предисловие к «Песеннику (Кансьонеро)»* (1430). — Baena, Juan Alfonso de. Prologus Baencensis. Электронная публикация: <http://artespoeticas.librodenotas.com/artes/606/prologus-baencensis-1444>
- Беда Достопочтенный. Искусство метрики.* (нач. 8 в.). — Beda Venerabilis. De arte metrica // Patrologia Latina. Vol. 90.
- Беда Достопочтенный. О фигурах и тропах Священного Писания.* (нач. 8 в.). — De schematis et tropis Sacrae Scripturae liber // Patrologia Latina. Vol. 90.
- Беккарна Чезаре. Разыскания о природе стиля.* (1770, опубли. в 1809). — Baccaria, Cesare. Ricerche intorno alla natura dello stile // Baccaria C. Opere. Firenze, 1854. Электр. воспроизв. изд.: <http://books.google.com/books?id=P4gHAAAAQAAJ>
- Бембо, Пьетро: Пико дела Мирандола мл., Джован Франческо. Письма о подражании.* (1512-1513). — Le epistole «De imitatione» di Giovanfrancesco Pico della Mirandola e di Pietro Bembo / Ed. di G. Santangelo. Firenze, 1954.
- Бени, Паоло. Комментарий к Поэтике Аристотеля.* (1613). — Pauli Benii Eugubini In Aristotelis poeticam commentarii. In quibus ad obscura quaeque decreta planius adhuc dilucidanda, centum poeticae controversiae interponuntur & copiosissime explicantur. Quibus omnibus de poesis Aristotelicae Poeticae vtilitate atque praestantia praemonitur oratio. Cum duplici indice, controversiarum vno, rerum memorabilium altero. Patauii, 1613.
- Бени, Паоло. Ответ на Размышления Малакреты.* (1600). — Risposta alle Considerationi del Malacreta // Guarini B. Delle opere del cavalier Battista Guarini. Verona, 1737. Vol. 4. Электр. воспроизв. изд.: <http://books.google.com/books?id=8Y7NAAAAAAAJ>
- Бени, Паоло. Сравнение Гомера, Вергилия и Торквато Тассо; и кому из них отдают пальму первенства в героической поэме.* (1612). — Comparazione di Omero, Virgilio e Torquato; ed a chi di loro si debba la palma nell'eroico poema... // Opere di Torquato Tasso colle controversie sulla Gerusalemme. Pisa, 1828. Vol. 21-22. Электр. воспроизв. изд.: <http://books.google.com/books?id=tIoHAAAAQAAJ>
- Беттинелли, Саверио. Вергилиевы письма.* (1757). — Bettinelli, Saverio. Lettere di Virgilio // Opere edite e inedite in prosa ed in versi dell'abate Saverio Bettinelli. Seconda edizione riveduta, ampliata, e corretta dall'Autore. Venezia, 1800. Vol. 12. Электр. воспроизв. изд.: <http://books.google.com/books?id=O5EBAAAAAYAAJ> Совр. изд.: Bettinelli S. Lettere virgiliane e Lettere inglesi / A cura di E. Bonora. Torino, 1977.
- Беттинелли, Саверио. Об энтузиазме в изящных искусствах.* (1769). — Dell'entusiasmo delle belle arti // Bettinelli S. Opere. Venezia, 1799-1801. Vol. 4.
- Беттинелли, Саверио. Об энтузиазме в изящных искусствах.* (1769). — Dell'entusiasmo delle belle arti // Opere edite e inedite in prosa ed in versi dell'abate Saverio Bettinelli. Seconda edizione riveduta, ampliata, e corretta dall'Autore. Venezia, 1799. Vol. 3-4. Электр. воспроизв. изд.: <http://books.google.com/books?id=MrMBAAYAAJ>
- Биркен, Сигмунд фон. Немецкое поэтическое искусство.* (1679). — Birken, Sigmund von. Teutsche Rede-bind und Dicht-Kunst, oder Kurze Anweisung zur Teutschen Poesy mit geistlichen Exempeln. Nürnberg, 1679. Фрагменты в кн.: Texte zur Geschichte der Poetik in Deutschland / Hrsg. von H. G. Rötzer. Darmstadt, 1982.
- Битти, Джеймс. О поэзии и музыке в их воздействии на душу.* (1776). — Beattie, James. Essays. On poetry and music, as they affect the mind. On laughter, and ludicrous composition. On the utility of classical learning. Edinburgh, 1776.
- Блэкмор, Ричард. Опыт об остроумии.* (1716). — Blackmore, Richard. Essay upon Wit // Blackmore Richard. Essays upon several subjects. L., 1716.
- Блэр, Хью. Критическое рассуждение о поэмах Оссиана.* (1763). — Blair, Hugh. Critical Dissertation on the poems of Ossian. L., 1763. Также в изд.: Blair H. Lectures on Rhetoric and Belles Lettres. 4th ed. L., 1790. Vol. 3.
- Бодмер, Иоганн Якоб. Критические рассуждения о поэтической живописи писателей.* (1741). — Bodmer, Johann Jakob. Critische Betrachtungen über die poetischen Gemähde der Dichter. Zürich, 1741. Персизд.: Leipzig, 1971. Фрагменты в кн.: Texte zur Geschichte der Poetik in Deutschland / Hrsg. von H. G. Rötzer. Darmstadt, 1982.
- Боккаччо, Джованни. Жизнь Данте.* (ок. 1364). — Boccaccio, Giovanni. Trattatello in laude di Dante. Электронная публикация: <http://www.bibliotecaitaliana.it/xtf/view?docId=bibit000101/bibit000101.xml> (Подготовлена по: Tutte le opere di Giovanni Boccaccio / Ed. by P. G. Ricci. Milano, 1974). Рус. пер. в кн.: Боккаччо Д. Малые произведения. Предисл. и общая редакция Н.Томашевского. Л., 1975.
- Боккаччо, Джованни. Комментарий к «Комедии» Данте.* (1373). — Esposizioni sopra la Commedia di Dante. Электронная публикация: <http://www.bibliotecaitaliana.it/xtf/view?docId=bibit000800/bibit000800.xml> (Подготовлена по: I commenti danteschi dei secoli XIV, XV e XVI / Ed. by P. Procaccioli. Roma, 1999).
- Боккаччо, Джованни. О генеалогии языческих богов.* (ок. 1363). — Genealogie dcorum gentilium libri. Электронная публикация: <http://www.bibliotecaitaliana.it/xtf/view?docId=bibit000673/bibit000673.xml> (Подготовлена по: Boccaccio G. Genealogie dcorum gentilium libri / Ed. by V. Romano. Bari, 1951). Рус. пер.: Боккаччо Д. Генеалогия языческих богов // Эстетика Ренессанса. Т. 2. М., 1981.
- Болтун.* (1709-1711). — The Tatler (1709-1711) / Ed. G. A. Aitken. 4 vols. L., 1898-1899.
- Боргини, Винченцо. Введение в поэму Данте как аллегория.* (ок. 1573). — Borghini, Vincenzo. Introduzione al poema di Dante per l'allegoria // Studi sulla Divina commedia / Per cura di O. Gigli. Firenze, 1855. Электронное воспроизв. изд.: <http://books.google.com/books?id=fCbBXR5BdRwC>
- Боргини, Винченцо. Защита Данте как католика.* (ок. 1573). — Difesa di Dante come Cattolico // Studi sulla Divina commedia / Per cura di O. Gigli. Firenze, 1855. Электронное воспроизв. изд.: <http://books.google.com/books?id=fCbBXR5BdRwC>
- Боскан, Хуан Альмогавер. К героине де Сомы.* (1543). — Boscán, Juan Almagáver. A la Duquesa de Soma. Электронная публикация: <http://artespoeticas.librodenotas.com/artes/609/a-laduquesa-de-soma-1543>
- Босуэлл, Джеймс. Жизнь Сэмюэля Джонсона.* (1791). — Boswell, James. The Life of Samuel Johnson. Русский перевод: М., 2003.
- Брейтингер, Иоганн Якоб. Критическая поэтика.* (1740). — Breitinger, Johann Jakob. Critische Dichtkunst. Zürich; Leipzig, 1740. Faksimiledruck: Stuttgart, 1966.
- Брейтингер, Иоганн Якоб. О чудесном и правдоподобном.* (1740). — Von dem Wunderbaren und dem Wahrscheinlichen (раздел «Критической поэтики»). Фрагменты в кн.: Texte zur Geschichte der Poetik in Deutschland / Hrsg. von H. G. Rötzer. Darmstadt, 1982.
- Бруни, Леонардо. Диалоги к Петру Гистрию.* (ок. 1401-1408). — Bruni, Leonardo. Dialogi ad Petrum Paulum Histrum // Prosatori latini del Quattrocento / Ed. by E. Garin. Milan; Naples, 1952. Электр. воспроизв. изд.: <http://www.archive.org/details/prosatorilatini000794mbp>
- Бруни, Леонардо. О научных и литературных занятиях.* (1427). —

- De studiis et de litteris. Электронная публикация: http://www2.hs-augsburg.de/~harsch/Chronologia/Lspost15/Bruni/bru_stuo.html (Подготовлена по: Lipsiae, 1496). Пер. на англ.: Vittorino da Feltre and Other Humanist Educators / Ed. by W. H. Woodward. Cambridge, 1912. Электронная публикация: <http://history.hanover.edu/texts/bruni.html>
- Буало, Никола.** *Поэтическое искусство.* (1674). — Boilcau-Despréaux, Nicola. Art poétique // Boilcau. Oeuvres. 2 vol. P., 1969. Vol. 2. Русский перевод в книге: Литературные манифесты западноевропейских классицистов. М., 1980.
- Буало, Никола.** *Предисловие 1701 г. к «Поэтическому искусству».* — Préface de 1701 // XVII siècle. Anthologie et histoire littéraire. P., 1985.
- Буало, Никола.** *Рассуждение об оде.* (1693). — Discours sur l'ode. Русский перевод в издании: Спор о древних и новых. М., 1985.
- Булгарини, Беллизарио.** *Некоторые размышления о Слове Джакомо Мацциони в защиту Комедии Данте.* (1576, опубли. 1583). — Bulgarini, Bellisario. Alcune considerazioni sopra'l Discorso di M. Giacopo Mazzoni, fatto in difesa della Comedia di Dante. Siena, 1583.
- Булгарини, Беллизарио.** *Примечания, или комментарии на полях к первой части Защиты Комедии Данте Алигверни, созданной м. Джакомо Мацциони... С добавлением Рассуждения м. Ридольфо Кастравиаллы о той же Комедии...* (1608). — Annotazioni, ouvero chiose marginali sopra la prima parte della Difesa, fatta da m. Iacopo Mazzoni, per la Commedia di Dante Alighieri... Aggiuntoui il Discorso di m. Ridolfo Castrauilla sopra la medesima Commedia, Siena, 1608.
- Булгарини, Беллизарио.** *Реплики на ответы синьора Орацио Карпони относительно первых пяти пунктов его Размышлений.* (1579). — Repliche alle risposte del Sig. Orazio Carponi sopra le prime cinque particelle delle sue Considerazioni, intorno al Discorso di M. Giacopo Mazzoni, composto in difesa della Comedia di Dante. Siena, 1585.
- Буонамичи, Франческо.** *Поэтические рассуждения во флорентийской Академии в защиту Аристотеля.* (1597). — Buonamici, Francesco. Discorsi poetici nella Accademia fiorentina in difesa d'Aristotile. Fiorenza, 1597.
- Буонамичи, Франческо.** *Поэтические рассуждения во флорентийской Академии в защиту Аристотеля.* (1597). — Discorsi poetici nella Accademia fiorentina in difesa d'Aristotile. Fiorenza, 1597. Электр. воспроизв. изд.: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k59188p>
- Буонанни, Винченцо.** *Рассуждение об «Аде» Данте.* (1572). — Buonanni, Vincenzo. Discorso sopra la prima cantica del diuinissimo Theologo Dante d'Alighieri del bello nobilissimo fiorentino, intitulata Commedia. Fiorenza, 1572.
- Бухнер, Август.** *Введение в немецкую поэзию* (создано в 1630-с гг.). — Buchner, August. Anleitung zur deutschen Poeterey. Первая публикация под назв. Kurzer Weg-Weiser zur Deutschen Tichtkunst (Jena, 1663); уточненное по рукописи издание — под назв. Anleitung zur deutschen Poeterey (Wittenberg, 1665), первые три главы (о названии поэта, его материи, задачах и целях) опубликованы как отдельная книга под назв. *Поэт* (Der Poet. 1665). Совр. периздание: Hg. von M. Szyrocki. Tübingen, 1966. Фрагменты в книгах: Poetik des Barock. Stuttgart, 1977; Texte zur Geschichte der Poetik in Deutschland / Hrsg. von H. G. Rötzer. Darmstadt, 1982.
- Бэкон, Фрэнсис.** *О значении и успехе знания, божественного и человеческого.* (1605). — Bacon, Francis. Of the proficiencie and advancement of Learning, Divine and Human // Elizabethan and Jacobean prose. 1550-1620 / Ed. by K. Muir. L.; Tonbridge, 1956.
- Бюргер, Готфрид Август.** *О народности поэзии.* (1784). — Bürger, Gottfried August. Von der Popularität der Poesie. Электронная публикация на сайте www.zeno.org/ Литератур/M/B%C3%BCrger,+Gottfried+August/Theoretische+Schriften/Von+der+Popularität+C3%A4+der+Poesie
- Вайзе, Кристиан.** *Галантный оратор.* (1677). — Weise, Christian. Politischer Redner. Leipzig, o. J. [1677].
- Вайзе, Кристиан.** *Любопытные мысли о немецком стихе.* (1692) — Curiose Gedanken von deutschen Versen... Фрагменты в кн.: Poetik des Barock. Stuttgart, 1977.
- Вальдес, Хуан де.** *Диалог о языке.* (1535). — Valdés, Juan de. Diálogo de la lengua. Электронная публикация: <http://gramaticas.icspansa.es/index.htm>
- Варки, Бенедетто.** *Геркуланум.* (1560, опубли. 1570). — Varchi, Benedetto. L' Ercolano, dialogo dove si ragiona delle lingue e in particolare della toscana e fiorentina. Firenze, 1846. Электр. воспроизв. изд.: <http://books.google.com/books?id=xUcVAAAAAAAJ> Совр. изд.: Varchi B. L' Ercolano / Intr. di M. Vitale. Milano, 1979.
- Варки, Бенедетто.** *Лекции о поэзии.* (1553-1554, опубли. 1590). — Varchi, Benedetto. Lezioni di M. Benedetto Varchi Accademico Fiorentino, lette da lui pubblicamente nell'Accademia Fiorentina, sopra diverse Materie, Poetiche e Filosofiche, raccolte nuovamente e la maggior parte non più date in luce. Fiorenza, 1590. Электр. воспроизв. изд.: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k110574w> См. также: Opere di Benedetto Varchi ora per la prima volta raccolte con un discorso di A. Racheli intorno alla filologia del secolo 16 e alla vita e agli scritti dell'Autore. Trieste, 1859. Vol. 2. Электр. воспроизв. изд.: <http://books.google.com/books?id=o8bUAAAAAAAJ>
- Варки, Бенедетто.** *Лекция о превосходстве искусств.* (1546). — Della maggioranza dell'arti e qual sia plu' nobile, la scultura o la pittura, disputa fatta pubblicamente nell'accademia fiorentina, la terza domenica di quaresima l'anno 1546 // Opere di Benedetto Varchi... Trieste, 1859. Vol. 2. Электронная публикация: <http://www.bibliotecaitaliana.it/xtf/view?docId=bibit001495/bibit001495.xml&chunk.id=d6721c1350&toc.id=d6721c145&brand=default>
- Введение в теологию.** (12 в.). — Ysagoge in theologiam // Écrits théologiques de l'école d'Abélard / Ed. A. Landgraf. Louvain, 1934.
- Вега-и-Карпью, Лопе Феликс де.** *Новое искусство писать комедии в наше время.* (опубл. 1609). — Vega y Carpio Lope Félix de. El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo / Edición y estudio preliminar de J. de José Prades. Madrid, 1971.
- Венская схолия.** (8-9 вв.?). — Scholia Vindobonensia ad Horatii Artem Poeticam / Ed. J. Zechmeister. Vienna, 1877.
- Вергеро, Пьер Паоло.** *Письма.* (1-я пол. 15 в.). — Vergerio, Pier Paolo. Epistolario / Ed. by L. Smjth. Roma, 1934.
- Вердизцотти, Джованни Марио.** *Краткое рассуждение о поэтическом повествовании.* (1588). — Verdizzotti, Giovan Mario. Breve discorso intorno alla narrazione poetica // Trattati di poetica e retorica del Cinquecento / Ed. by B. Weinberg. Bari, 1974. Vol. 4. Электр. воспроизв. изд.: <http://www.bibliotecaitaliana.it/xtf/view?docId=bibit001680/bibit001680.xml>
- Вернике, Кристиан.** *Надписи, или эпиграммы.* (1697). — Wernicke, Christian. Uberschripte Oder Epigrammata. Amsterdam, 1697.
- Верри, Пьетро.** *Мысли о духе литературы в Италии.* (1764). — Verri, Pietro. Pensieri sullo spirito della letteratura d'Italia // Scritti vari di Pietro Verri. Firenze, 1854. Vol. 2. Электр. воспроизв. изд.: <http://books.google.com/books?id=SGI0AAAAAAAJ> Совр. изд.: Verri P. Pensieri sullo spirito della letteratura d'Italia // Il Caffè (1764-66) / Dir. di G. Francioni, S. Romagnoli. Torino, 1993.
- Верри, Пьетро.** *Трактат о характере удовольствия и несчастья.* (1773). — Discorso sull'indole del piacere e del dolore // Scritti vari di Pietro Verri. Firenze, 1854. Vol. 1. Электр. воспроизв. изд.: <http://books.google.com/books?id=8ogHAAAAAAAJ> Совр. изд.: Verri P. Discorso sull'indole del piacere e del dolore / A cura di S. Contarini. Roma, 2001.
- Веттори, Пьетро.** *Комментарий к первой книге Аристотеля об искусстве поэзии.* (1560). — Vettori, Pietro. Commentarii, in primum librum Aristotelis de arte poetarum. Positis ante singulas declarationes Graecis vocibus auctoris: iisdemque ad verbum Latine expressis. Accessit rerum et verborum memorabilium index locupletissimus. Florentiae, 1560. Факсим. воспроизв.: Vettori P. Commentarii in primum Librum Aristotelis de arte poetarum. München, 1967.
- Вивес, Хуан Луис.** *Риторика.* (1532). — Vives, Juan Luis. De Ratione Dicendi // Vives J. L. El Arte Retórica / Ed. E. Hidalgo-Serna y A. I. Camacho. Barcelona, 1998.
- Вида, Марко Джироламо.** *Поэтическое искусство.* (1527). — Vida, Marco Girolamo. Marci Hieronymi Vidae Crmonensis De arte poetica, libri III, Basileae, 1534. Электр. воспроизв. изд.: <http://daten.digital-sammlungen.de/~db/0003/bsb00033015/images/index.html?id=0003>

- Гольдони, Карло. *Комический театр*. (1750). — Goldoni, Carlo. Il teatro comico / Nell'edizione diretta da M. Scarpato. Milano, 1994. Электронная публикация: <http://www.bibliotecaitaliana.it/xtf/view?docId=bibit001010/bibit001010.xml> (Подготовлена по: Carlo Goldoni: teatro / Dir. di M. Picri. Torino, 1991).
- Гонзалес де Салас, Хосе (Хусепе) Антонио. *Новые идеи о трагедии древних, или Новейший комментарий к уникальной книге «Поэтика» Аристотеля Стагирита*. (1633) — González de Salas, José Antonio. Nueva idea de la tragedia antigua o Ilustracion ultima al libro singular de Poetica de Aristoteles Stagirita. Madrid, 1633. Электронное факсимильное издание: http://interclassica.um.es/biblioteca_digital_scencca/siglo_xvii/nueva_idea_de_la_tragedia_antigua_o_ilustracion_ultima_al_libro_singular_de_poetica_de_aristoteles_stagirita
- Гораций. *Искусство поэзии*. (ок. 13 до н. э.). — Horatius. Ars poetica (собственно, Ad Pisones — послание к Пизонам из 2-й книги посланий; впервые названо «Ars poetica» Квинтилианом, 8:3:60). Многочисленные электронные публикации, в т. ч., латинский текст и английские переводы, в электронной библиотеке Perseus: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3atext%3a1999.02.0064>. Русские переводы — на сайте <http://www.horatius.ru>
- Готшиед, Иоганн Кристоф. *Опыт критической поэтики*. (1730). — Gottsched, Johann Christoph. Versuch einer Critischen Dichtkunst. Lpz., 1730. 2 Aufl. 1737. Фрагменты в кн.: Texte zur Geschichte der Poetik in Deutschland / Hrsg. von H. G. Rötzer. Darmstadt, 1982. Издание 1751 г. доступно в виде pdf-файла на сайте books.google.de.
- Гоцци, Гаспаро. *Суждения древних поэтов о современной критике Данте*. (1758). — Gozzi, Gasparo. Giudizio degli antichi poeti sopra la moderna censura di Dante attribuita ingiustamente a Virgilio // La difesa di Dante ed i sermoni di Gaspare Gozzi. Milano, 1828. Электр. воспроизв. изд.: <http://books.google.com/books?id=4osHAAAAQAAJ> Совр. изд.: Gozzi, G. Difesa di Dante: Giudizio degli antichi poeti sopra la moderna censura di Dante attribuita ingiustamente a Virgilio / A cura di R. Guerici. Torino, 2000.
- Гоцци, Карло. *Чистосердечное рассуждение и Подлинная история происхождения моих десяти сказок для театра*. (1772). — Gozzi, Carlo. Ragionamento ingenuo e Storia sincera dell'origine della mie dieci Fiabe teatrali // Opere edite ed inedite del co: Carlo Gozzi. Venezia, 1801. Vol. 1. Электр. воспроизв. изд.: <http://books.google.com/books?id=HNMOAAAAQAAJ> Совр. изд.: Gozzi C. Il ragionamento ingenuo / A cura di A. Beniseclli. Genova, 1983. Рус. пер. в кн: К. Гоцци. Сказки для театра. М., 1956.
- Гравина, Джан Винченцо. *О сущности поэзии*. (1708). — Gravina, Gian Vincenzo. Della Ragion Poetica libri due. Firenze, 1771. Электр. воспроизв. изд.: <http://books.google.com/books?id=048gAAAAMAAJ> Крит. издание: Gravina, Gian Vincenzo. Della ragion poetica / A cura di G. IZZI. Roma, 1991.
- Гравина, Джан Винченцо. *О трагедии*. (1715). — Della tragedia // Della ragion poetica libri due e Della tragedia libro uno di Vincenzo Gravina giuriconsulto. Venezia, 1731. Электр. воспроизв. изд.: <http://books.google.com/books?id=0EkTAAAAQAAJ> Факсим. воспроизв.: Gravina G. V. Opere italiane: Della ragion poetica e Della tragedia / Presentazione di F. Folino; a cura del Centro studi Gianvincenzo Gravina. Cosenza, 1992.
- Грасиан, Балтасар. *Искусство изоциренного ума*. (1642). — Gracián, Baltasar. De Arte de ingenio / Ed. E. Blanco. Madrid, 1998 (col. «Lectras Hispánicas»).
- Грасиан, Балтасар. *Остроумие и искусство изоциренного ума...* (1648). — Agudeza y arte de ingenio / Eds. C. Peralta, J. M. Ayala y J. M. A. Celma. Larumbe, 2004 (Col. «Clásicos Aragoneses», N 31).
- Грассо, Бенедетто. *Речь против подражателей Теренцию*. (1566). — Grasso, Benedetto. Orazione di M. Benedetto Grasso di Nizza di Monferrato contra gli Terentiani. Nel Monte Regale, 1566.
- Графе, Эберхард. *Учебное руководство к немецкому искусству стихотворства*. (1702). — Grafe, Eberhard. Lehrmässige Anweisung zu der Teutschen Verß- und Ticht-Kunst. 1702.
- Грифолли (Гриффоли), Джакомо. *Толкование, разъясняющее сочинение Горация о поэтическом искусстве*. (1550). — Grifoli, Giacomo. Q. Horatii Flacci liber de arte poetica Jacobi Grifoli Lucinianensis interpretatione explicatus. Florentia, 1550. Электр. воспроизв. изд.: <http://daten.digital-sammlungen.de/~db/0001/bsb00013189/images/index.html?id=00013189&fip=83.167.112.63&no=3&seite=5> Факсим. воспроизв.: Griffoli G. Q. Horatii Flacci liber de Arte poetica. München, 1967.
- Гуаставини, Джулио. *Ответ Инфаринато, члену Академии дела Круска*. (1588). — Guastavini, Giulio. Risposta all'Infarinato Academico della Crusca // Opere di Torquato Tasso colle controversie sulla Gerusalemme. Pisa, 1828. Vol. 19. Электр. воспроизв. изд.: <http://books.google.com/books?id=h4oHAAAAQAAJ>
- Гуго Сен-Викторский. *Наставительное поучение*. (1-я пол. 12 в.). — Hugo de Sancto-Victore. Eruditio didascalica. Patrologia Latina. Vol. 176.
- Гуго Сен-Викторский. *О священных книгах и писателях*. (1-я пол. 12 в.). — De scripturis et scriptoribus sacris. Patrologia Latina. Vol. 175.
- Гунольд, Кристиан Фридрих. *Академические досуги*. (1713). — Hunold (Menantes), Christian Friedrich. Academische Neben-Stunden. Фрагменты в кн.: Texte zur Geschichte der Poetik in Deutschland / Hrsg. von H. G. Rötzer. Darmstadt, 1982.
- Гунольд, Кристиан Фридрих. *Влюбленный и галантный мир*. (1-я часть 1700; 2-я часть 1707). — Die Verliebte und Galante Welt. Факсимильное перепечатка издания 1707 г. с предисловием Ханса Варенера: Bern, 1988.
- Давенант, Уильям. *Предисловие к «Гондиберту»*. (1650). — D'Avencant William. Preface to «Gondibert» // Critical essays of the Seventeenth century / Ed. J. E. Spingarn. Vols. I-III. Oxford, 1908-1909. Vol. II (в несогласованных случаях ссылки даются на это издание). Также в изд.: The works of sir W. Davenant. L., 1673 (repr. N. Y., 1968). Vol. 1.
- Даниелло, Бернардино. *Поэтика*. (1536). — Daniello, Bernardino. La Poetica di Bernardino Daniello lucchese. Vinegia, 1536. Факсим. воспроизв.: Daniello B. La poetica, 1536. München, 1968. Также в: Trattati di poetica e retorica del Cinquecento / Ed. by V. Weinberg. Bari, 1970. Vol. 1. Электр. воспроизв. изд.: <http://www.bibliotecaitaliana.it/xtf/view?docId=bibit001158/bibit001158.xml>
- Даниэл, Сэмюэл. *В защиту рифмы*. (1603). — Daniel, Samuel. A defence of rhyme // Elizabethan critical essays. Oxford, 1904. Vol. 1.
- Дасье, Анна. *О причинах испорченности вкуса*. (1714). — Dacier, Anne. De causes de la corruption du goût. В кн.: Histoire des poétiques / Sous la direction de Jean Bessière ... [et al.]. P., 1997. Русский перевод в издании: Спор о древних и новых. М., 1985.
- Дель Бене, Джулио. *О том, что для поэта необходимо подражать действию*. (1574). — Del Benc, Giulio. Che egli è necessario à l'esser poeta imitare actioni // Trattati di poetica e retorica del Cinquecento / Ed. by V. Weinberg. Bari, 1972. Vol. 3.
- Демье, Пьер де. *Академия поэтического искусства*. (1610). — Deimier, Pierre de. L'Académie de l'art poétique, où par amples raisons, démonstrations, nouvelles recherches, examinations et autoritez d'exemples sont vivement esclairs et deduits les moyens par où l'on peut parvenir à la vraye et parfaite connoissance de la poésie françoise. P., 1610.
- Денорес, Джазон. *Апология против автора Веррато*. (1590). — Denores, Giason. Apologia contra l'auttor del Verato // Guarini B. Delle opere del cavalier Battista Guarini. Verona, 1737. Vol. 2. Электр. доступ: <http://books.google.com/books?id=dYUHAAAAQAAJ>
- Денорес, Джазон. *Поэтика, в которой посредством определений и различий согласно мнению Аристотеля разъясняется трагедия, героическая поэма и комедия*. (1588). — Poetica nella qual per via di definitione, et diuisione si tratta secondo l'opinion d'Arist. della tragedia, del poema heroico, & della comedia. Padoa, 1588.
- Денорес, Джазон. *Поэтика, в которой посредством определений и различий согласно мнению Аристотеля разъясняется трагедия, героическая поэма и комедия*. (1588). — Poetica nella qual per via di definitione, et diuisione si tratta secondo l'opinion d'Arist. della tragedia, del poema heroico, & della comedia. Padoa, 1588. Электр. воспроизв. изд.: <http://www.opal.unito.it/default.aspx?xbox=1100&resultspath=/psixshared/temporary/ftmp642334557.xml>
- Денорес, Джазон. *Рассуждение о том, что комедия, трагедия и героическая поэма имеют начало и причину своего произрастания в философии моральной и гражданской, а также в указах лиц, правящих государствами*. (1586). — Discorso intorno a que'

- principii, cause, et accrescimenti, che la comedia, la tragedia, et il poema heroico ricevono dalla philosophia morale, & civile, & de' governatori delle repubbliche // Trattati di poetica e retorica del Cinquecento / Ed. by B. Weinberg. Bari, 1972. Vol. 3. P. 373-420. Электр. воспроизв. изд.: <http://www.bibliotecaitaliana.it/xtf/view?docId=bibit0001177/bibit0001177.xml>
- Денорес, Джозон. Толкование послания Квинта Горация Флакка об искусстве поэзии.* (1553). — In epistolam Q. Horatii Flacci De arte poetica. Venetiis, 1553. Электр. воспроизв. изд.: <http://books.google.com/books?id=um4TAAAAQAAJ>
- Дешан, Эстаи. Искусство слагать и сочинять песни, баллады, виреле и рондо.* (1392). — Deschamps, Eustache. Art de dictier et de fere chansons, balades, virelais et rondeaux // Oeuvres complètes d'Eustache Deschamps. P., 1878. Т. 9.
- Джелли, Джованни Баттиста. Лекции о Данте.* (ca. 1540-1556). — Gelli, Giovanni Battista. Letture edite ed inedite sopra la Commedia di Dante / Ed. di C. Negrone. Firenze, 1887. Электр. воспроизв. изд.: <http://www.archive.org/details/lettureditecinc01gelluoft> Англ. перевод фрагментов в кн.: Cascar M. Dante: The critical heritage. L., N. Y., 1995 [1989]. К изданию имеется ограниченный доступ на: <http://books.google.com/books?id=colDXsndLakC>
- Джерард, Александр. Опыт о вкусе.* (1756). — Gerard, Alexander. An Essay on Taste. Перевод Е. С. Лагутина в кн.: Из истории английской эстетической мысли XVIII века. М., 1982.
- Джеффри Винсофский. Документ о способе и искусстве сочинять и стихотворствовать.* (нач. 13 в.?). — Geoffroi de Vinsauf. Documentum de modo ad arte dictandi et versificandi // Les arts poetique du XII et du XIII siècle / Ed. par E. Faral. P., 1924.
- Джеффри Винсофский. Новая поэтика.* (между 1208 и 1214). — Poetria Nova. В кн.: Gallo E. The Poetria Nova and its sources in early rhetorical doctrine. Hague, 1971; также в кн.: Les arts poetique du XII et du XIII siècle / Ed. par E. Faral. P., 1924.
- Джиральди Чинцио, Джамбаттиста. Письмо о подражании.* (1532). — Giraldi Cinzio, Giovambattista. Super imitatione epistola // Trattati di poetica e retorica del Cinquecento / Ed. by B. Weinberg. Bari, 1970. Vol. 1. Электр. воспроизв. изд.: <http://www.bibliotecaitaliana.it/xtf/view?docId=bibit001114/bibit001114.xml>
- Джиральди Чинцио, Джамбаттиста. Рассуждение о сочинении романов.* (1554). — Discorso intorno al comporre dei romanzi // Scritti estetici di B. Giraldi Cintio. Milano, 1864. Электр. воспроизв. изд.: <http://books.google.com/books?id=2I0NAAAIAAJ> Совр. изд.: Giraldi Cintio G. Discorso dei romanzi / A cura di L. Benedetti et al. Bologna, 1999.
- Джонсон, Бен. Заметки...* (изд. 1641). — Jonson, Ben. Timber or discoveries, made upon men and matter: As they have how'd out of his daily readings; or had their refluxe to his peculiar notion of the times. Рус. пер. под назв.: Заметки или наблюдения над людьми и явлениями, сделанные во время ежедневного чтения и отражающие своеобразные отношения автора к своему времени / Пер. с англ. В. Т. Олейника // Литературные манифесты западноевропейских классиков. М., 1980.
- Джонсон, Сэмюэл. Биографии английских поэтов.* (1779-81). — Johnson, Samuel. Lives of the English poets. 3 vols. Oxford, 1905. Также цитируется изд.: The lives of the most eminent English poets: with critical dissertations on their works. 4 Vols. Edinburg, 1818.
- Джонсон, Сэмюэл. Жизнь Драйдена.* (1779). — Life of Dryden // Lives of the English poets. 3 vols. Oxford, 1905. Vol. 1.
- Джонсон, Сэмюэл. Жизнь Каули.* (1779-81). — Life of Cowley // Johnson as critic / Ed. J. Wain. L. and Boston, 1973.
- Джонсон, Сэмюэл. Жизнь Мильтона.* (1779). — Life of Milton // Lives of the English poets. 3 vols. Oxford, 1905. Vol. 1.
- Джонсон, Сэмюэл. Предисловие к Шекспиру.* (1765). — Preface to Shakespeare. The Yale Edition of the Works of Samuel Johnson. Vol VII. New Haven, 1968.
- Джонсон, Сэмюэл. Рамблер.* (1750-1752). — The Rambler / Ed. W. J. Bate, A. Strauss. 3 vols. (vols. 3-5 of The Yale Edition of the Works of Samuel Johnson). New Haven, 1969.
- Диомед. Искусство грамматики.* (4 в.) — Diomedes. Artis grammaticae libri tres // Grammatici latini / Hrsg. von H. Keil. Leipzig: Teubner 1857. Bd. 1.
- Дионисий Галикарнасский. О расположении слов.* (1 в. до н. э.) — Dionysius Halicarnassus. Peri syntheseōs omotaton. Публикация греческого текста с английским переводом: Dionysius of Halicarnassus. Critical Essays / Ed. St. Usher. Vol. 1-2. Cambridge (Mass.), 1974-1985. Vol. 2. Перевод М. Л. Гаспарова в кн.: Антические риторика. М., 1978.
- Доминик Гундсалин. О делении философии.* (12 в.). — Dominicus Gundissalinus. De divisione philosophiae / Hrsg. L. Baur // Beiträge zur Geschichte der Philosophie des Mittelalters. Band 4 (Heft 2-3). Münster, 1903.
- Доминичи, Джованни. Светлячок.* (ок. 1405). — Dominici, Giovanni. Lucula noctis / Ed. by E. Hunt. Indianapolis, 1940. См. также: Dominici G. Lucula noctis / Ed. par R. Coulon. P., 1908. Электр. воспроизв. изд.: <http://ia341203.us.archive.org/1/items/luculanocctis00domigoog/luculanocctis00domigoog.pdf>
- Донат. Жизнь Вергилия.* (ср. 4 в.). — Aelius Donatus. Vita Vergilii // Vitae Vergilianae. Leipzig, 1912.
- Драйден, Джон. Авторская апология героической поэзии и поэтической вольности.* (1677). — Dryden, John. The author's apology for heroic poetry and poetic licence // Essays of J. Dryden / Ed. by W. P. Ker. Vol. 1-2. Oxford, 1926. Vol. 1.
- Драйден, Джон. Наброски ответа Раймеру.* (1677) — Heads of an answer to Rymer // Literary criticism of J. Dryden / Ed. by A. C. Kirsch. Lincoln, 1966.
- Драйден, Джон. О героических пьесах.* (1673). — Essay on Heroic plays // Essays of J. Dryden / Ed. by W. P. Ker. Vol. 1-2. Oxford, 1926. Vol. 1.
- Драйден, Джон. Опыт о драматической поэзии.* (1668). — Essay on Dramatic Poetry // Dryden J. Major Works / Ed. by K. Walker. Oxford; N. Y., 1987. Пер. с англ. В. Т. Олейника в кн.: Литературные манифесты западноевропейских классиков. М., 1980.
- Драйден, Джон. Параллель между поэзией и живописью.* (1695). — A parallel of poetry and painting // Essays of John Dryden / Ed. by W. P. Ker. Vol. 1-2. Oxford, 1926. Vol. 2.
- Драйден, Джон. Посвящение к «Леди-соперницам».* (1664). — Dedication to «Rival Ladies» // Dryden J. Essays: In 2 vols. / Ed. by W. P. Ker. Vol. 1-2. Oxford, 1926. Vol. 1.
- Драйден, Джон. Предисловие к «Троилу и Крессиде».* (1679). — Preface to Troilus and Cressida // Essays of J. Dryden / Ed. by W. P. Ker. Vol. 1-2. Oxford, 1926. Vol. 1.
- Драйден, Джон. Предисловие к поэме Annus Mirabilis.* (1667). — Preface to Annus Mirabilis // Dryden J. Major Works / Ed. by K. Walker. Oxford; N. Y., 1987.
- Дю Белле, Жоашен. Защита и прославление французского языка.* (1549). — Du Bellay, Joachim. Défence et illustration de la langue française. Электронная публикация: www.tfq.ulaval.ca/axl/francophonie/Du_Bellay.htm
- Дю Плэзир. Размышления о письмах и истории, содержащие замечания о стиле.* (1683). — Du Plaisir. Sentiments sur les Lettres et sur l'Histoire avec des scrupules sur le style. Фрагменты в кн.: Poétiques du roman. Scudéry, Huet, Du Plaisir et autres textes théoriques et critiques du XVII siècle sur le genre romanesque. P., 2004.
- Дубо, Жан-Батист. Критические размышления о поэзии и живописи.* (1719). — Dubos, Jean-Baptiste. Reflexions critiques sur la poésie et sur la peinture. Русский перевод: Дубо Ж.-Б. Критические размышления о поэзии и живописи. М., 1976.
- Закер, Готфрид-Вильгельм. Полезные воспоминания касательно немецкой поэзии.* (1661). — Sacer, Gottfried-Wilhelm. Nützliche Erinnerungen wegen der deutschen Poeterey. Фрагменты в кн.: Poetik des Barock. Stuttgart, 1977.
- Зоппио, Джироламо. Поэтика о Данте.* (1589). — Zoppio, Girolamo. La poetica sopra Dante di M. Hieronimo Zoppio. Bologna, 1589. Электр. воспроизв.: <http://www.opal.unito.it/default.aspx?xbox=1100&resultspath=/psixshared/temporary/ftmp872288880.xml>
- Зоппио, Джироламо. Рассуждения в защиту Данте и Петрарки.* (1583). — Ragionamenti del signor Hieronimo Zoppio in difesa di Dante, et del Petrarca. Bologna, 1583.
- Зульцер, Иоганн Георг. Всеобщая теория изящных искусств.* (1771). — Sulzer, Johann Georg. Allgemeine Theorie der schönen Künste. Электронная публ.: http://www.textlog.de/sulzer_kuenste.html
- Иероним. Комментарии на Послание к Галатам.* (кон. 4 — нач. 5

- вв.). — Hicronymos. Commentaria in Epistolam ad Galatas // Patrologia Latina. Vol. 26.
- Индженьеры, Анджело. О драматической поэзии и о способе представлять сценические басни.* (1598). — Ingegneri, Angelo. Della poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le favole sceniche. Bologna, 1971. Так же в: // Guarini B. Delle opere del cavalier Battista Guarini. Verona, 1737. Vol. 3. Электр. доступ: <http://books.google.com/books?id=ТВУrAAAAУAAJ>
- Иоанн де Гарландия. Парижская поэтика.* (Между 1218 и 1249). — John of Garland. The Parisiana Poetria / Ed., introduction, translation and notes by T. Lawler. New Haven; L., 1974. (=Yale studies in English; 182).
- Иоанн Скот Эриугена. О разделении природы.* (9 в.). — Joannes Scotus Eriugena. De divisione naturae // Vol. 122.
- Иоанн Солсберийский. Металогик.* (1159). — Joannes Saresberiensis. Metalogicon // Patrologia Latina. Vol. 199.
- Исидор Севильский. Сентенции.* (1-я пол. 7 в.). — Isidorus Hispalensis. Sententiae // Patrologia Latina. Vol. 83
- Исидор Севильский. Этимологии, или Начала.* (между 615 и началом 630-х гг.). — Etymologiarum sive Originum libri XX // Patrologia Latina. Vol. 82. Доступно в электронном виде издании У.М. Линдсея: Isidori Hispalensis Episcopi Etymologiarum sive Originum libri XX / Ed. W. M. Lindsay. 2 vols. Oxford, 1911 (<http://penelope.uchicago.edu/Thayer/E/Roman/Texts/Isidore/home.html>). Рус. пер. Л.А. Харитонова: Исидор Севильский Этимологии, или Начала в XX книгах. Книги I-III: Семь свободных искусств. СПб., 2006.
- Кабураччи, Франческо. Короткое рассуждение в защиту «Неистового Орlando» Лудовико Ариосто.* (1580). — Caburacci, Francesco. Trattato di M. Francesco Caburacci da Immola dove si dimostra il vero, e novo modo di fare le Imprese, con un breve discorso in difesa dell' Orlando Furioso di M. Lodovico Ariosto. Bologna, 1580.
- Кавальканти, Бартоломео. Суждение о трагедии «Канака и Макарей», включая множество полезных рассуждений относительно искусства сочинять трагедии и другие поэмы.* (опубл. 1550). — Cavalcanti, Bartolomeo. Giudizio d'una tragedia di Canace, & Macareo, con molte utili considerazioni circa l'arte della tragedia, & d'altri poemj // Opere di M. Sperone Speroni degli Alvarotti Tratte da' MSS. Originali. Venezia, 1740. Vol. 4. Электр. доступ: <http://books.google.com/books?id=MS0PAAAAQAAJ>
- Кальканьини, Челю. Размышление о подражании.* (1532). — Calcagnini, Celio. Super imitatione commentatio // Trattati di poetica e retorica del Cinquecento / Ed. by B. Weinberg. Bari, 1970. Vol. 1.
- Камилло Дельминьо, Джулио. Два трактата. О вещах, которые можно отнести к изящному стилю; О подражании.* (1530; изд. 1544). — Camillo, Giulio. Due trattati ... l'uno delle materie, che possono venir sotto lo stile dell'eloquente: l'altro della imitatione. Venice, 1544. Опубликовано в: Delminio C.G. Della imitatione; Trattato delle materie che possono venir sotto lo stile dell'eloquente // Trattati di poetica e retorica del Cinquecento. / Ed. by B. Weinberg. Bari, 1970. Vol. 1.
- Кампанелла, Томмазо. Поэтика.* (ок. 1596). — Campanella, Tommaso. Poetica: Testo italiano inedito e rifacimento latino / A cura di L. Firpo. Roma, 1944. Сокр. пер. на рус. яз. в кн.: Эстетика Ренессанса. М, 1981. Т. 2.
- Каприано, Джованни Пьетро. Об истинной поэзии.* (1555). — Capriano, Giovanni Pietro. Della vera poetica. Vinegia, 1555. Факс. воспроизв. в изд.: Della vera poetica, 1555 / Giovanni Pietro Capriano. De re poetica libellus incerti auctoris; Paraphrasis in Q. Horatii Flacci librum de arte poetica / F. Ceruti. München, 1968. См. также: Trattati di poetica e retorica del Cinquecento / Ed. by B. Weinberg. Bari, 1970. Vol. 2. Электронное изд.: <http://www.bibliotecaitaliana.it/xtf/view?docId=bibit000130/bibit000130.xml>
- Карвальо, Луис Альфонсо де. Лебедь Аполлона, о совершенстве и достоинстве и обо всем, что относится к поэтическому и версификационному искусству.* (1602). — Carvallo, Luis Alfonso de. El Cisne de Apolo, de las excelencias y dignidad y todo lo que al arte poetica y versificatoria pertenece / Edición de A. Porqueras Mayo. Kassel, 1997.
- Карловы книги.* (ок. 790). — Libri carolini // Patrologia Latina. Vol. 98.
- Каррильо-и-Сотомайор, Луис. Книга поэтической эрудиции.* (опубл. 1611). — Carrillo y Sotomayor, Luis. Libro de la crudición poetica / Edición de A. Costa. Sevilla, 1987. Электронная публикация: <http://artespoticas.librodenotas.com/categor%C3%ADa/Carrillo-y-Sotomayor-Luis>
- Каррьеро, Алессандро. Короткая и остроумная речь против творения Данте.* (1582). — Carriero, Alessandro. Breve et ingenioso discorso contra l'opera di Dante // Trattati di poetica e retorica del Cinquecento / Ed. by B. Weinberg. Bari, 1972. Vol. 3. Электр. воспроизведение: <http://www.bibliotecaitaliana.it/xtf/view?docId=bibit000133/bibit000133.xml>
- Каррьеро, Алессандро. Оправдание против обвинений син. Беллизарио Булгарини и отречение от своих слов, в котором демонстрируется совершенство поэмы Данте.* (1583). — Apologia contra le imputazioni del Sig. Bellissario Bulgarini sarsese, palinodia nella quale si dimostra l'eccellenza del poema di Dante. Padova, 1583.
- Каскалес, Франсиско. Поэтические скрижали.* (1604; опубл. 1617) — Cascales, Francisco. Tablas poéticas / Edición, introducción y notas de B. Brancaforte. Madrid, 1975. (=Clásicos castellanos, vol. 207). Электронная публикация: <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/457040610934694465679/index.htm>
- Кассиодор. Наставления в науках божественных и светских.* (551-562). — Cassiodorus Vivariensis. Institutiones divinarum et saecularium litterarum. Lib II (De artibus et disciplinis liberarium litterarum) // Patrologia Latina. Vol. 70.
- Кастельветро, Лодовико. Поэтика Аристотеля, изложенная на народном языке и истолкованная.* (1570). — Castelvetro, Ludovico. Poetica d'Aristotele vulgarizzata et sposta. Vienna, 1570. Электр. доступ к изд.: <http://daten.digital-sammlungen.de/~db/0001/bsb00014517/images/index.html?id=00014517&fip=83.167.112.63&no=1&seite=1> Совр. изд.: Castelvetro L. Poetica d'Aristotele vulgarizzata et sposta // A cura di W. Romani. Roma; Bari, 1978. 2 vol. Фрагменты в русском переводе в кн.: Литературные манифесты западноевропейских классицистов. М., 1980.
- Кастильоне, Бальдассаре. О придворном* (изд. 1528). — Castiglione, Baldassare. Il Cortegiano. Русский перевод в кн.: Опыт тысячелетия. Средние века и эпоха Возрождения: Быт, нравы, идеалы. М., 1996.
- Кастравилла, Ансельмо. Рассуждение, в которой доказывается несовершенство комедии Данте...* (ок. 1570-1572). — Castravilla, Ridolfo. Discorso di messer Anselmo Castravilla, nel quale si mostra l'imperfettione della comedia di Dante con il Dialogo delle lingue del Varchi // Bulgarini B. Annotazioni... Aggiuntoui il Discorso di m. Ridolfo Castravilla sopra la medesima Commedia, &c. Ed insieme il racconto delle materie piu notabili di tutta l'opera. Siena, 1608. Совр. изд.: I discorsi di Ridolfo Castravilla contro Dante e di Filippo Sassetti in difesa di Dante / A cura di M. Rossi. Citta di Castello, 1897. Англ. сокр. перевод в кн.: Caesar M. Dante: The critical heritage. L.; N. Y., 1995 [1989]. К изданию имеется ограниченный доступ на: <http://books.google.com/books?id=coLdXsNdLakC>
- Квинтилиан. Восстание оратора.* (ок. 94). — Quintilianus. Institutio oratoria. Многочисленные электронные публикации. Латинский текст: <http://www.thelatinlibrary.com/quintilian.html>. Английский перевод Дж. Уотсона: <http://honeyl.public.iastate.edu/quintilian/1/index.html>.
- Киндерманн, Бальтазар. Немецкий поэт.* (1664). — Kindermann, Balthasar. Der Deutsche Poët. Wittenberg, 1664. Фрагменты в кн.: Texte zur Geschichte der Poetik in Deutschland / Hrsg. von H. G. Rötzer. Darmstadt, 1982.
- Клай, Иоганн. Хвала немецкой поэзии.* (1645). — Klaj, Johann. Lobrede der Teutschen Poeterey. Nürnberg, 1645. Фрагменты в кн.: Poetik des Barock. Stuttgart, 1977.
- Клопшток, Фридрих Готтлиб. Мысли о природе поэзии.* (1759). — Klopstock, Friedrich Gottlieb. Gedanken über die Natur der Poesie (1759) // Texte zur Geschichte der Poetik in Deutschland / Hrsg. von H. G. Rötzer. Darmstadt, 1982.
- Клопшток, Фридрих Готтлиб. О святой поэзии.* (1755). — Von der heiligen Poesie. Электронная публикация на сайте, содержащем тексты по теории лирики: http://www.uni-due.de/lyriktheorie/texte/1755_klopstock.html

- Клопшток, Фридрих Готтлиб. О языке поэзии.* (1758). — Von der Sprache der Poesie // Texte zur Geschichte der Poetik in Deutschland / Hrsg. von H. G. Rötzer. Darmstadt, 1982.
- Клопшток, Фридрих Готтлиб. Об изображении.* (1779). — Von der Darstellung // Klopstocks Sämmtliche Werke. Leipzig, 1854-55. Bd 10; Texte zur Geschichte der Poetik in Deutschland / Hrsg. von H. G. Rötzer. Darmstadt, 1982.
- Комментарий на Марциана Капеллу.* (12 в.). — The Commentary On Martianus Capella's De nuptiis Philologiae et Mercurii attributed to Bernardus Silvestris / Ed. by H. J. Westra. Toronto, 1986.
- Конрад из Хирсау. Диалог об авторах.* (ок. 1150). — Konrad von Hirsau. Dialogus super auctores // Accessus ad auctores / Ed. R. B. Huysgens. Leyden, 1970.
- Консенций. О варваризмах и метатласмах.* (5 в. н. э.). — Consentius. Ars de barbarismis et metaplasmis / Ed. M. Niedermann. Neocomium Helvetiorum, 1937.
- Корнель, Пьер. Рассуждение о трагедии и о способах ее трактовки согласно законам правдоподобия или необходимости.* (1660). — Comeille, Pierre. Discours de la tragédie et des moyens de la traiter selon le vraisemblable ou le nécessaire. Рус. перевод в кн.: Литературные манифесты западноевропейских классицистов. М., 1980.
- Корреа, Томмазо. Об элегии.* (1571). — Correa, Tommaso. De elegia... libellus. Patauii, 1571.
- Кортеше, Паоло. Об ученых людях.* (ок. 1489). — Cortese, Paolo. De Hominibus Doctis Dialogus. Florentiae, 1734. Электр. воспроизв. изд.: http://www.uni-mannheim.de/matco/itali/autoren/cortese_itali.html Совр. изд.: Cortese P. De hominibus doctis / Ed. by G. Ferrau. Palermo, 1979.
- Кортеше, Паоло. Письмо Анджело Полициано.* (1485?). — Paulus Cortesius Angelo Politiano suo s.d. // Prosatori latini del Quattrocento / Ed. di E. Garin. Milano; Napoli, 1952. Электр. воспроизв. изд.: <http://www.archive.org/details/prosatorilatinid000794mbp>
- Коттуний, Иоанн. О сочинении эпиграмм.* (1632). — Cottunius, Io(annes). De conficiendo epigrammate liber vnus. Bononsis, 1632.
- Краузе, Кристиан Готфрид. О музыкальной поэзии.* (1753). — Krause, Christian Gottfried. Von der musikalischen Poesie. Leipzig, 1753 (repr. ed.: Leipzig, 1973).
- Крешимбени, Джован Марио. История поэзии на итальянском языке.* (1698). — Crescimbeni, Giovan Mario. L'istoria della volgar poesia. Roma, 1698.
- Крешимбени, Джован Марио. Комментарии к Истории поэзии на итальянском языке.* (1702-1711). — Comentari di Gio. Mario de' Crescimbeni collega dell'imperiale Accademia Leopoldina e custode d'Arcadia intorno alla sua istoria della volgar poesia. Volume primo [-quinto]. Roma, 1702-1711.
- Крешимбени, Джован Марио. Красота поэзии на итальянском языке, разъясненная в восьми диалогах.* (1700). — La bellezza della volgar poesia spiegata in otto dialoghi. Roma, 1700. Все три вышеупомянутые сочинения Крешимбене вошли в издание: Crescimbeni, Giovan Mario. L'istoria della volgar poesia. Venezia, 1730-1731. 6 v. Воспроизведено в формате pdf на <http://books.google.com>
- Кувя, Хуан де ла. Поэтический образец.* (до 1606). — Cueva, Juan de la. Ejemplar poético. Электронная публикация: <http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Rcf=1685>
- Кэмпион, Томас. Наблюдения над искусством английской поэзии.* (1602). — Campion, Thomas. Observations in the art of English Poesie // Elizabethan and Jacobean prose. 1550-1620 / Ed. by K. Muir. L.; Tonbridge, 1956.
- Ла Менардьере, Ипполит Жюль де. Поэтика.* (1639). — La Mesnardière, Hippolyte-Jules Pilet de. La Poétique. Электронная публикация в формате pdf в библиотекс Gallica (<http://visualiseur.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k50691s.pdf>). Частичный русский перевод в книге: Литературные манифесты западноевропейских классицистов. М., 1980.
- Лабрюйер, Жан де. Слово о Теофрасте.* (1688). — La Bruyère, Jean de. Discours sur Théophraste. Русский перевод в издании: Спор о древних и новых. М., 1985.
- Лактанций. Божественные установления.* (304/311). — Lactantius. Divinae institutiones // Patrologia Latina. Vol. 6.
- Ландино, Кристофоро. Диспуты в Камальдоли.* (1473) — Landino, Cristoforo. Disputationes Camaldulenses / A cura di P. Lohse. Firenze, 1980. Электр. воспроизв. изд. 1508 г.: <http://www.sas.ac.uk/warburg/pdf/ach70w.pdf>
- Ландино, Кристофоро. Комментарий на Комедию Данте.* (1480). — Comento di Cristophoro Landini Fiorentino sopra la Comedia di Dante Alighieri poeta Fiorentino. Электронная публикация: <http://www.bibliotecaitaliana.it/xtf/view?docId=bibit000669/bibit000669.xml> (Подготовлена по: I commenti danteschi dei secoli XIV, XV e XVI / Ed. by P. Procaccioli. Roma, 1999).
- Ландино, Кристофоро. Лекция о Петрарке.* (1467). — Prolusione petrarchesca // Landino C. Scritti critici e teorici / Ed. by R. Cardini. Vol. 1. Roma, 1974.
- Ленгле дю Френуа, Никола. Защита истории против романов.* (1735). — Lenglet Du Fresnoy, Nicolas. L'Histoire justifiée contre les romans. Amsterdam, 1735.
- Ленгле дю Френуа, Никола. О назначении романов.* (1734). — De l'usage de romans: où l'on fait voir leur utilité et leur différents caractères, avec une bibliothèque des romans, accompagnée de remarques critiques sur leur choix et leurs éditions / Par M. Le C. Gordon de Perce. 2 vol. Amsterdam, 1734.
- Ленц, Якоб Михаэль Рейнгольд. Замечания о театре.* (1774). — Lenz, Jakob Michael Reinhold. Anmerkungen übers Theater // Lenz J. M. R. Werke. Berlin; Weimar, 1980.
- Ленцони, Карло. В защиту флорентийского языка и Данте.* (1556). — Lenzone, Carlo. In difesa della lingua fiorentina, et di Dante. Con le regole da far bella et numerosa la prosa. — Fiorenza, 1556. Англ. сокр. перевод в кн. Caesar M. Dante: The critical heritage. L., N. Y., 1995 [1989]. К изданию имеется ограниченный доступ на: <http://books.google.com/books?id=coLdXsndLakC>
- Лессинг, Готхольд Эфраим. Гамбургская драматургия.* (1767). — Lessing, Gotthold Ephraim. Hamburgische Dramaturgie // Электронная публикация в Projekt Gutenberg: Электронная публикация: http://gutenberg.spiegel.de/?id=5&xid=1615&kapitel=1#gb_found Рус. перевод И. П. Пассадины: М.; Л., 1936.
- Лессинг, Готхольд Эфраим. Лаокоон.* (1766). — Laokoon // Электронная публикация в Projekt Gutenberg: http://gutenberg.spiegel.de/?id=5&xid=1617&kapitel=1#gb_found Рус. перевод Е. Эдельсона: Лаокоон, или о границах живописи и поэзии. // Лессинг Г. Э. Избранные произведения. М., 1953. Электронная публикация перевода: <http://www.philolog.ru/filolog/lessing.htm>
- Лессинг, Готхольд Эфраим. Разрозненные замечания об эпigramме.* (1771). — Zerstreute Anmerkungen über das Epigramm und einige der vornehmsten Epigrammatisten // G. E. Lessings Sämmtliche Schriften. Bd. 1. Berlin, 1771.
- Линде, Филандер фон дер. Разговор о немецкой поэзии.* (2 изд. — 1727). — Linde, Filander von der. Unterredung von der Deutschen Poesie // Vermischte Gedichte. 2. Aufl. Leipzig, 1727.
- Лионарди, Алессандро. Диалоги о поэтическом нахождении.* (1554). — Lionardi, Alessandro. Dialoghi dell'invenzione poetica // Trattati di poetica e retorica del Cinquecento / Ed. by B. Weinberg. Bari, 1970. Vol. 2. Электр. воспроизведен: <http://www.bibliotecaitaliana.it/xtf/view?docId=bibit000243/bibit000243.xml>
- Логау, Фридрих фон. Эпиграммы.* — Logau, Friedrich von. Sämmtliche Sinngedichte / Hrsg. von G. Eitner. Tübingen, 1872.
- Ломбарделли, Орацио. Рассуждение о спорах вокруг Освобожденного Иерусалима.* (1585-1586). — Lombardelli, Orazio. Discorso intorno a i contrasti che si fanno sopra la Giurusalemme Liberata // Opere di Torquato Tasso colle controversie sulla Gerusalemme. Pisa, 1828. Vol. 19. Электр. воспроизв. изд.: <http://books.google.com/books?id=h4oHAAAQAAJ>
- Лопес де Мендоса, маркиз де Сантильяна, Ингио. Предисловие и послание коннетаблю дону Педро Португальскому.* (1449). — López de Mendoza, Marqués de Santillana, Íñigo. Proemio e carta al condestable don Pedro de Portugal. Электронная публикация: <http://artespoeticas.librodenotas.com/artes/605/proemio-1449>
- Лопес Пинсьяно, Алонсо. Поэтическая философия древних.* (1595). — López Pinciano, Alonso. Philosophia antigua poética. Madrid, 1998.
- Лусан, Игнасио де. Поэтика, или правила поэзии -- общие и для*

- главных ее видов. (1737). — Luzán, Ignacio de. La Poética o reglas de la poesia en general y de sus principales especies. Электронная публикация доступна по адресу: <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/23583953214581639787891/index.htm>
- Лютер, Мартин. Письмо о переводе. (1530). — Luther, Martin. Sendbrief vom Dolmetschen // Hutten, Müntzer, Luther. Werke in zwei Bänden. Bd 2. Berlin; Weimar, 1978.
- Лютер, Мартин. Предисловие к Духовным песням. (1524). — Geistliche Lieder. Vorrede // Hutten, Müntzer, Luther. Werke in zwei Bänden. Bd 2. Berlin; Weimar, 1978.
- Лютер, Мартин. Предисловие к переводу басен Эзопа. (1530). — Etliche Fabeln aus Äsopo, von D. M. L. verdeutsch // Hutten, Müntzer, Luther. Werke in zwei Bänden. Bd 2. Berlin; Weimar, 1978.
- Маджи, Винченцо. Ломбарди, Бартоломео. Общепонятные объяснения к книге Аристотеля о поэтике. (1550). — Vincentii Madii Brixiani et Bartholomaci Lombardi Veronensis In Aristotelis librum de poetica communes explanationes: Madii vero in eundem librum propriae annotationes. Eiusdem De ridiculis: et In Horatii librum de arte poetica interpretatio. In fronte praeterca operis apposita est Lombardi in Aristotelis Poeticam praefatio. Venetijs, 1550. Факсим. воспроизведен: Maggi V., Lombardi B. In Aristotelis librum de poetica communes explanationes. München, 1969.
- Мазений, Якоб. Новое искусство остроумия. (1649). — Masenius, Jacobus. Ars nova argutiarum. Köln, 1649.
- Маьер, Георг Фридрих. Начала всех изящных наук. (1748-1750). — Meier, Georg Friedrich. Anfangsgründe aller schönen Wissenschaften. Halle, Theil 1-3. Фрагменты в кн.: Texte zur Geschichte der Poetik in Deutschland / Hrsg. von H. G. Rötzer. Darmstadt, 1982.
- Макробий. Комментарий на «Сон Сципиона». (нач. 5 в.). — Macrobius. Commentarii in Somnium Scipionis. Электронная публ.: http://la.wikisource.org/wiki/Commentariorum_in_Somnium_Scipionis.
- Малакрета, Джованни Пьетро. Размышления о «Верном пастухе». (1600). — Malacreta, Giovanni Pietro. Considerationi sopra il Pastor Fido // Guarini B. Delle opere del cavalier Battista Guarini. Verona, 1737. Vol. 4. Электр. доступ: <http://books.google.com/books?id=8Y7NAAAAMAAJ>
- Малатеста, Джузеппе. О новой поэзии, или О защитах «Неистового Орландо», диалог. (1589). — Malatesta, Giuseppe. Della nuova poesia, ovvero delle difese del Furioso, Dialogo. Verona, 1589. Электр. воспроизв.: <http://www.opal.unito.it/default.aspx?xbox=1100&resultspath=/psixshared/temporary/ftmp1900821441.xml>
- Малатеста, Джузеппе. О романтической поэзии. (1596). — Della poesia romanzesca. Roma, 1596.
- Малгрейв, граф. Эссе о поэзии. (1682). — Earl of Mulgrave. Essay Upon Poetry // Critical essays of the seventeenth century / Ed. J. E. Spingarn. Oxford, 1908-1909. Vol. II.
- Маранта, Бартоломео. Луккулловы жалобы. (1564). — Maranta, Bartolomeo. Lucullianarum quaestionum libri quinque. Basilca, 1564.
- Марешаль, Андре. Хризолита, или Тайны романов. (1627). — Marschal, André. La Chrysolite ou le Secret des romans. Фрагменты в кн.: Poétiques du roman. Scudéry, Huet, Du Plaisir et autres textes théoriques et critiques du XVII siècle sur le genre romanesque. P., 2004.
- Марий Викторин. Искусство грамматики. — Marius Victorinus. Ars grammatica // Grammatici latini ex recensione Henrici Keilii Lipsiae, 1857-1880. Vol. 6.
- Марино, Джамбаттиста. «Посвящение к “Адонису”» (1623). — Marino, Giambattista. Adone. Dedicatio. Электр. публ.: <http://www.bibliotecaitaliana.it/xtf/view?docId=bibit001540/bibit001540.xml&doc.view=print&chunk.id=d6826c121&toc.depth=1&toc.id=0>
- Мармонтель, Жан-Франсуа. Составные части литературы. (1787). — Marmontel, Jean-François. Éléments de littérature. P., 2005.
- Мармонтель, Жан-Франсуа. Французская поэтика. (1763). — Poétique française. P., 1763. Электронная публикация в формате pdf в библиотеке Gallica: <http://visualiseur.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k50772s>
- Мармонтель, Жан-Франсуа. Эссе о романах. (1772). — Essai sur les romans // Oeuvres complètes de Marmontel. P., 1961.
- Марциан Капелла. Книга об искусстве риторики. (возможно, между 400 и 439). — Martianus Capella. Liber de arte rhetorica // Rhetores latini minores / Ed. C. Halm. Lipsiae, 1863. (V книга трактата «О бракосочетании Филологии и Меркурия».)
- Марциан Капелла. О бракосочетании Филологии и Меркурия. (возможно, между 400 и 439). — De nuptiis Philologiae et Mercurii / Ed. by J. Willis. Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana. Leipzig, 1983.
- Матве Вандомский. Искусство стихосложения. (ок. 1175). — Mattheu de Vendôme. Ars versificatoria // Les arts poétique du XII et du XIII siècle / Ed. par E. Faral. P., 1924.
- Маффеи, Шипионе. Итальянский театр, или Избранные трагедии для постановки на сцене. (1723-1725). — Maffei, Scipione. Teatro italiano o sia Scelta di tragedie per uso della scena. Venezia, 1746. 3 vol. Электр. воспроизв. изд.: <http://books.google.com/books?id=rxwUAAAAQAAJ>
- Маццони, Джакомо. В защиту Комедии Данте. (I-III кн. — изд. 1587, IV-VI кн. — изд. 1688). — Mazzoni, Jacopo. Della difesa della Comedia di Dante. Cesena, 1587, 1688. Фрагм. в совр. изд.: Mazzoni J. La Difesa di Dante: Passi scelti / a cura di N. Bonifazi. Urbino, 1982. Mazzoni J. Introduzione alla Difesa della Commedia di Dante / A cura di E. Musacchio, G. Pellegrini. Bologna, 1982. Англ. пер.: Mazzoni J. On the defense of the Comedy of Dante: Introduction and Summary / Transl., with a crit. pref. by R. L. Montgomery. Tallahassee, 1983. Электр. воспроизв. изд. 1587 г.: <http://www.opal.unito.it/default.aspx?xbox=1100&resultspath=/psixshared/temporary/ftmp1810077238.xml> Электр. воспроизв. изд. 1688 г.: <http://books.google.com/books?id=Lz9JAAAAMAAJ>
- Маццони, Джакомо. Речь в защиту Комедии божественного поэта Данте. (1572). — Discorso in difesa della Comedia del divino poeta Dante. Cesena, 1573. Совр. изд.: Mazzoni J. Discorso in difesa della Commedia del divino poeta Dante / A cura di M. Rossi. Città di Castello, 1898. Электр. воспроизв. изд.: <http://www.archive.org/details/discorsodigiaco00rossgoog>
- Машо, Гюиом де. Пролог. (ок. 1371). — Machaut, Guillaume de. Prologue // Oeuvres. P., 1908.
- Мейстер, Иоганн Готтлиб. Неприсяжные мысли о немецких этграммах. (1698). — Meister, Johann Gottlieb. Unvorgreifliche Gedanken Von Teutschen Epigrammatibus, In deutlichen Regeln und annehmlichen Exempeln. Leipzig, 1698.
- Мена, Хуан де. Второе вступление к Коронации маркиза Сантьяны. (опубл. 1499). — Mena, Juan de. Preamble segundo a la Coronacion del marqués de Santillana. Электронная публикация: <http://artespoeiticas.librodenotas.com/artes/607/preamble-segundo-a-la-coronacion-1438>
- Менини, Федерико. Портрет сонета и канцоны. (1677). — Meninni, Federico. Il ritratto del sonetto e della canzone / A cura di C. Carminati. Lecce, 2002.
- Меннинг, Иоганн Кристоф. Европейский Геликон. (1704). — Männing, Johann Christoph. Der europäische Helicon. Фрагменты в кн.: Texte zur Geschichte der Poetik in Deutschland / Hrsg. von H. G. Rötzer. Darmstadt, 1982.
- Менцини, Бенедетто. О поэтическом искусстве. (1688). — Menzini, Benedetto. Dell' arte poetica di Benedetto Menzini accademico della real maesta di Cristina regina di Svezia. Libri cinque. Firenze, 1688. Электр. воспроизв. изд.: <http://books.google.com/books?id=uPY6AAAAMAAJ>
- Метастазιο, Пьетро. Избранные места из Поэтики Аристотеля. (1773, опубл. 1780-1782). — Metastasio, Pietro. Estratto dell' arte poetica d'Aristotile // Opere postume del sig. ab. Pietro Metastasio. Venezia, 1783. Vol. 16. Электр. воспроизв. изд. на сайте www.opal.unito.it Совр. изд.: Metastasio P. Estratto dell' arte poetica d'Aristotile / A cura di E. Selmi. Palermo, 1998.
- Метастазιο, Пьетро. Перевод Письма к Пизаном Горация. (1749). — Arte poetica epistola di Q. Orazio Flacco a' Pisoni / Traduzione di P. Metastasio; Note di Metastasio all' arte poetica di Q. Orazio Flacco // Opere complete di Pietro Metastasio. Firenze, 1831. Vol. 12. Электр. воспроизв. изд.: <http://books.google.com/books?id=Uw4aAAAAYAAJ>

- Минтурно, Антонио Себастиано. О поэте.* (1559). — Minturno, Antonio Sebastiano. De poeta, ad Hectorem Pignatellum, Vibonensium ducent, libri sex. Venetiis, 1559. Факсим. воспроизв. Minturno A. De poeta, 1559. München, 1970. Электр. воспроизв. издания 1559 г. <http://books.google.com/books?id=yтoTAAAAQAAJ>
- Минтурно, Антонио Себастиано. Поэтическое искусство.* (1563). — L'arte poetica del sig. Antonio Minturno, nella quale si contengono i precetti heroici, tragici, comici, satyrici, e d'ogni altra poesia: con la dottrina de' sonetti, canzoni, & ogni sorte di rime toscane, doue s'insegna il modo, che tenne il Petrarca nelle sue opere. Venetia, 1564[1563]. Факсим. воспроизв. изд.: Minturno A. L'arte poetica, 1564. München, 1971. Фрагм. книги I в рус. пер. см. в: Литературные манифесты западноевропейских классицистов. М., 1980. Электр. воспроизв. издания Napoli, 1725: <http://books.google.com/books?id=C0TSAAMAAMAAJ>
- Монтескье, Шарль-Луи де Секонда, барон де. Эссе о вкусе.* (1757). — Montesquieu, Charles-Louis de Secondat, baron de. Essai sur le goût // Montesquieu. Oeuvres diverses. P., 1834. Т. I.
- Моррис, Корбин. Эссе, определяющее подлинные критерии остроумия, юмора, шутки, сатиры и смехозого.* (1744). — Morris, Corbyn. Essay Towards Fixing the True Standards of Wit, Humour, Raillery, Satire, and Ridicule. L., 1744.
- Морхоф, Даниэль Георг. Комментарий о науке остроловия.* (1693). — Morhof, Daniel Georg. Commentatio de disciplina argutiarum. o. O., 1693.
- Морхоф, Даниэль Георг. Учение о немецком языке и поэзии.* (1682). — Unterricht von der Teutschen Sprache und Poesie, deren Ursprung, Fortgang und Lehrsätzen. Lübeck; Leipzig, 1682. Abdruck der ersten Ausgabe — Bad Homburg, 1969. Фрагменты в кн.: Poetik des Barock. Stuttgart, 1977; Texte zur Geschichte der Poetik in Deutschland / Hrsg. von H. G. Rötzer. Darmstadt, 1982.
- Муратори, Лодовико Антонио. О превосходной итальянской поэзии.* (1706). — Muratori, Lodovico Antonio. Della perfetta poesia italiana. Milano, 1821. 4 vol. Воспроизведено в формате pdf на <http://books.google.com> Совр. изд.: Muratori L. A. Della perfetta poesia italiana / A cura di A. Ruschioni. Milano, 1971-1972.
- Муратори, Лодовико Антонио. Размышления о хорошем вкусе в науках и искусствах* (1 ч. — 1708; 2 ч. — 1715). — Delle riflessioni sopra il buon gusto nelle scienze e nelle arti, di Lamindo Pritanio. Venezia, 1717. 2 v. Электр. воспроизв. изд. на сайте www.opal.unito.it
- Муссато, Альбертино. Послания.* (1308-1316). — Mussato, Albertino. Epistolae // Graevius Jo.G. Thesaurus antiquitatum et historiarum Italiae, quo continentur optimi quique scriptores, qui Patavii, Fori-Julii, Istriac. Lugduni Batavorum, 1722. Электронная публикация на сайте: http://www.mqdq.it/mqdq/poetitalia/indice_autori_alfa.jsp?scelta=M&path=autori
- Муцио, Джироламо. О поэтическом искусстве.* (1551). — Muzio, Girolamo. Dell' arte poetica // Trattati di poetica e retorica del Cinquecento / Ed. by B. Weinberg. Bari, 1970. Vol. 2. Электронное изд.: <http://www.bibliotecaitaliana.it/xtf/view?docId=bibit001407/bibit001407.xml>
- Наука сочинять стихотворения.* (13 в.). — La Doctrina de componere dictas // The Razos de Trobar of Raimon Vidal and associated texts / Ed. by J. H. Marshall. Lnd., 1972.
- Небриха, Антонио де. Грамматика испанского языка.* (1492). — Nebrija, Antonio de. Gramática de la lengua castellana. Электронная публикация: <http://www.antoniodencbrija.org/indice.html>
- Николай де Лира. Об осмыслении Священного Писания.* — Niclolaus de Lira. De commendatione Sacrae Scripturae // Patrologia Latina. Vol. 113.
- Ньютон, Джон. Введение в искусство риторики.* (1671). — Newton, John. An Introduction to the art of rhetoric... L., 1671.
- О возвышенном.* — Longinus Dionysius Cassius (?). Peri hupsous. Издание греч. текста с немецким переводом: Die Schrift vom Erhabenen dem Longinus zugeschrieben ... / Hrsg. von R. von Scheliha. Berlin, 1938. Русский перевод: О возвышенном. М.; Л., 1966.
- О ритмической композиции.* — De rhythmico dictamine // I trattati medievali di ritmica latina / Ed. G. Mari. Bologna, 1971.
- О тропях.* — Peri tropōn // Rhetores Graeci / Ed. L. Spengel. Vol. III. Lipsiac, 1856..
- Обиньяк, Франсуа д'. Практика театра.* (1657). — Aubignac, François d'. La pratique du théâtre. Частичный русский перевод в книге: Литературные манифесты западноевропейских классицистов. М., 1980.
- Одди, Николо дельи. Диалог в защиту Камилло Пеллегрини против членов Академии делья Круска.* (1587). — Oddi, Nicolo degli. Dialogo in difesa di Camillo Pellegrini contra gli Academici della Crusca // Opere di Torquato Tasso colle controversie sulla Gerusalemme. Pisa, 1828. Vol. 20. Электр. воспроизв. изд.: <http://books.google.com/books?id=q4oHAAAAQAAJ>
- Оже, Даниэль д'. Два диалога о поэтическом изображении, о подлинном знании истории, ораторского искусства и о вымышленных фабул.* (1560). — Augé, Daniel d'. Deux dialogues de l'invention poétique, de la vraie cognoissance de l'histoire, de l'art oratoire, et de la fiction de la fable. Электронная публикация: www.etudes-francaises.net/ncfbase/auge/invention.htm
- Омеис, Магнус Даниэль. Основательное введение в немецкое искусство рифмы и поэзии.* (1704). — Omeis, Magnus Daniel. Gründliche Anleitung zur Teutschen accuraten Reim- und Dicht-Kunst Nürnberg, 1704.
- Опиз, Мартин. Книга о немецкой поэзии.* (1624). — Opitz, Martin. Buch von der Deutschen Poeterey. Abdruck der ersten Ausgabe — Halle (Saale), 1955. Фрагменты в кн.: Poetik des Barock. Stuttgart, 1977; Texte zur Geschichte der Poetik in Deutschland / Hrsg. von H. G. Rötzer. Darmstadt, 1982. Также общедоступная электронная публикация в текстовой базе Projekt Gutenberg. Частичный русский перевод в книге: Литературные манифесты западноевропейских классицистов. М., 1980.
- Оуэн, Джон. Эпиграмы.* (1628). — Owen, John. Epigrammatum Joannis Oweni... Wratislaviae, 1628.
- Паллавичино, Сфорца. О благе.* (1644). — Pallavicino, Sforza. Del bene: libri quattro. Milano, 1831. 2 Vol. Электр. воспроизв. изд. на сайте www.opal.unito.it
- Паллавичино, Сфорца. Трактат о стиле и диалоге.* (1662; перв. ред. 1646). — Trattato dello stile e del dialogo. Roma, 1662. Электр. воспроизв. изд.: <http://gallica2.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k513153> Совр. изд.: Pallavicino S. Trattato dello stile e del dialogo. Modena, 1994.
- Партенио, Бернардино. О поэтическом подражании.* (1560). — Parthenio, Bernardino. Dell'imitazione poetica. Libro primo // Trattati di poetica e retorica del Cinquecento / Ed. by B. Weinberg. Bari, 1970. Vol. 2. Электр. воспроизв. изд.: <http://www.bibliotecaitaliana.it/xtf/view?docId=bibit000990/bibit000990.xml>
- Патнем, Джордж. Искусство английской поэзии.* (1589). — Puttenham, George. The arte of English poesie. L., 1589 (repr. — Cambridge, 1970). Электронная публикация: <http://ctext.virginia.edu/toc/modeng/public/PutPoes.html>
- Патрици, Франческо. Мнение в защиту Ариосто.* (1585). — Patrizi da Cherso, Francesco. Parere in difesa dell' Ariosto // Opere di Torquato Tasso colle controversie sulla Gerusalemme. Pisa, 1828. Vol. 10. Электр. воспроизв. изд.: <http://books.google.com/books?id=TikHAAAAQAAJ>
- Патрици, Франческо. О поэзии.* (1586). — Patrizi da Cherso, Francesco. Della poetica / Ed. crit. a cura di D. Aguzzi Barbagli. Firenze, 1969-1971. 3 v. Фрагменты в русском переводе: Эстетика Ренессанса. М, 1981. Т. 2. Электр. воспроизв. издания 1586 г. — La decsa disputata: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k59260k> La decsa istoriale: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k59261x>
- Пачиотто, Феличе. Ответ автору Суждения о трагедии Канака и Макарей.* (опубл. 1740). — Paciotto, Felice. Risposta all'autore del Giudicio della tragedia di Canace e di Macareo // Opere di M. Sperone Speroni degli Alvarotti Tratte da' MSS. Originali. Venezia, 1740. Vol. 4. P. 226-233. Электр. доступ: <http://books.google.com/books?id=MS0PAAAAQAAJ>
- Пелетье дю Ман, Жак. Поэтическое искусство.* (1555). — Peletier du Mans, Jaques. L'art poétique. Электронная публикация: www.uqar.qc.ca/chaieres/histoirelitteraire/hercule-XVII/JaquesPeletierduMansLArtpoetique.asp
- Пеллегрини, Камилло. Каррафа, или Об эпической поэзии.* (1584). — Pellegrino, Camillo. Il Carrafa, ivero della epica poesia // Trattati di

- poetica e retorica del Cinquecento / Ed. by V. Weinberg. Bari, 1972. Vol. 3. Электр. воспроизв. изд.: <http://www.bibliotecaitaliana.it/xtf/view?docId=bibit001499/bibit001499.xml>
- Пеллегрини, Камилло. Реплика на ответ членов Академии дела Круска.* (1585). — Replica alla risposta de gli Accademici della Crusca // Opere di Torquato Tasso colle controverse sulla Gerusalemme. Pisa, 1828. Vol. 18. Электр. воспроизв. изд.: <http://books.google.com/books?id=cY0HAAAAQAAJ>
- Пеллиссон, Поль. Рассуждение о произведениях месье Саразена.* (1654). — Pellisson, Paul. Discours sur les oeuvres de monsieur Sarasin // L'Esthétique galante. Toulouse, 1989.
- Пельисер де Товар, Хосе. Идея кастильской комедии.* (1635) — Pellicer de Tovar, José. Idea de la comedia de Castilla // Sánchez Escribano, F. y Porqueras Mayo, A. Proceptiva dramática española. Del Renacimiento y el Barroco. Madrid, 1972.
- Перегрини, Маттео. Источники остроумия, сведенные к искусству.* (1650). — Peregrini, Matteo. I fonti dell'ingegno ridotti ad arte. Bologna, 1650.
- Перегрини, Маттео. Об остроумных речениях, которые иначе на народном языке называются остроумия, живости и концепты.* (1639). — Delle acutezze, che altrimenti spiriti, vivezze, e concetti, volgarmente si appellano. Genova, 1639. Электр. воспроизв. изд. на сайте www.opal.unito.it Совр. издания: Peregrini M. Delle acutezze / Testo e note a cura di E. Ardissino. Torino, 1997.
- Перро, Шарль. Век Людовика Великого.* (1687). — Perrault, Charles. Le siècle de Louis le Grand. Русский перевод в книге: Спор о древних и новых. М., 1985.
- Перро, Шарль. Параллель между древними и новыми в отношении искусств и наук.* (1688-1692). — Parallèle des anciens et des modernes en ce qui regarde les arts et les sciences. Русский перевод в книге: Спор о древних и новых. М., 1985.
- Песнь о фигурах.* (4-5 вв.) — Carmen de figuris vel schematibus // Rhetores latini minores / Ed. C. Halm. Lipsiae, 1863.
- Петрарка, Франческо. Инвектива против врача.* (1355). — Petrarca, Francesco. Contra medicum quendam. Электронная публикация: <http://www.bibliotecaitaliana.it/xtf/view?docId=bibit001694/bibit001694.xml&doc.view=print&chunk.id=0&toc.depth=1&toc.id=0> (Подготовлена по: Petrarca F. Opera omnia / Ed. by P. Stoppelli. Roma, 1997.) Цит. по рус. пер.: Петрарка Ф. Письма / Пер., послесл., коммент. В. В. Библихина. СПб., 2004.
- Петрарка, Франческо. Письма о делах повседневных.* — Epystole familiaris. Электронная публикация: <http://www.bibliotecaitaliana.it/xtf/view?docId=bibit000255/bibit000255.xml>. воспроизводит текст по: Petrarca F. Opera omnia / Ed. di P. Stoppelli. Roma, 1997. В тексте используется сокращение: Fam.
- Петрарка, Франческо. Слово на Капитолии.* (1341). — Collatio laurcationis. Электронная публикация: <http://www.bibliotecaitaliana.it/xtf/view?docId=bibit000772/bibit000772.xml&doc.view=print&chunk.id=d4924c121&toc.depth=1&toc.id=0> (Подготовлена по: Petrarca F. Opera omnia / Ed. by P. Stoppelli. Roma, 1997.) Цит. по рус. пер.: Петрарка Ф. Письма / Пер., послесл., коммент. В. В. Библихина. СПб., 2004.
- Пешетти, Орландо. В защиту первого Инфаринато.* (1590). — Pescetti, Orlando. Difesa del primo Infarinato. // Opere di Torquato Tasso colle controverse sulla Gerusalemme. Pisa, 1828. Vol. 19. Электр. воспроизв. изд.: <http://books.google.com/books?id=h40HAAAAQAAJ>
- Пикколомини, Алессандро. Примечания к книге о Поэтике Аристотеля.* (1575). — Piccolomini, Alessandro. Annotationi di M. Alessandro Piccolomini, nel libro della Poetica d'Aristotele. Venezia, 1575.
- Пико дела Мирандола мл., Джован Франческо: Бембо, Пьетро. Письма о подражании.* (1512-1513). — Le epistole «De imitatione» di Giovanfrancesco Pico della Mirandola e di Pietro Bembo / Ed. di G. Santangelo. Firenze, 1954.
- Пинья, Джованни Баттиста. Горацянская поэтика.* (1561). — Pigna, Giovanni Battista. Poetica horatiana. München, 1969.
- Пинья, Джованни Баттиста. Романы.* (1554). — I romanzi / Ed. crit. di S. Ritrovato. Bologna, 1997. Электр. воспроизв. изд. 1554 г.: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k58600k>
- Полициано, Анджело. Амбра.* (1485). — Poliziano, Angelo. Ambra. Электронная публикация: http://agoraclass.fltr.ucl.ac.be/concordances/ange_siluac_ambra/texte.htm
- Полициано, Анджело. Манта.* (ок. 1482). — Manto. Электронная публикация: http://agoraclass.fltr.ucl.ac.be/concordances/ange_siluac_manto/texte.htm
- Полициано, Анджело. Нутриция.* (1486). — Nutricia / Intr. e comm. di G. Voccuto. Perugia, 1990. Электронная публикация: http://agoraclass.fltr.ucl.ac.be/concordances/ange_siluac_nutricia/texte.htm
- Полициано, Анджело. Панэпистемон.* (1491). — Panepistemon // Opera et alia quaedam lectu digna... Venetiis, 1498. Электр. воспроизв. изд.: <http://fondosdigitalcs.us.es/fondos/libros/205/213/opera-et-alia-quaedam-lectu-digna-omnia-latine/>
- Полициано, Анджело. Письмо Паоло Кортезе.* (1485?). — Angelus Politianus Paulo Cortesio suo s.d. // Prosatori latini del Quattrocento / Ed. di E. Garin. Milano; Napoli, 1952. Электр. воспроизв. изд.: <http://www.archive.org/details/prosatorilatini000794mbp>
- Полициано, Анджело. Речь о Фабии Квинтилиане и «Сильвах» Стация.* (ок. 1480-1481?). — Oratio super Fabio Quintiliano et Statii Sylvii // Prosatori latini del Quattrocento / Ed. di E. Garin. Milano; Napoli, 1952. Электр. воспроизв. изд.: <http://www.archive.org/details/prosatorilatini000794mbp>
- Понтан, Якоб. Наставления в поэтике.* (1594). — Pontanus, Jacobus. Poeticarum institutionum libri tres. Ingolstadt, 1594.
- Понтано, Джованни. Актий.* (1499). — Pontano, Giovanni. Actius. В кн.: Pontano G. I dialoghi / Ed. by C. Previtera. Firenze, 1943. Электронная публикация: <http://bivio.signum.sns.it/bvWorkTOC.php?authorSign=PontanoGiovanniGioviano&titleSign=Actius>
- Понтано, Джованни. Эгидий.* (1499). — Aegidius. В кн.: Pontano G. I dialoghi / Ed. by C. Previtera. Firenze, 1943. Также в изд.: Ioannis Ioviani Pontani Opera Omnia Soluta Oratione Composita. Venetiis, 1519. Vol. 2. Электр. воспроизв. изд.: http://www.uni-mannheim.de/mateo/itali/autoren/pontano_itali.html#p3
- Порта, Малатеста. Росси, или О мнении относительно нескольких возражений, сделанных Инфаринато, членом академии дела Круска, относительно Иерусалима.* (1589). — Porta, Malatesta. Il Rossi overo Del parere sopra alcune obiettoni, fatte dall' Infarinato academico della Crusca, intorno alla Gerusalemme // Opere di Torquato Tasso colle controverse sulla Gerusalemme. Pisa, 1828. Vol. 20. Электр. воспроизв. изд.: <http://books.google.com/books?id=q40HAAAAQAAJ>
- Поуп, Александр. Опыт о критике.* (изд. 1711). — Pope, Alexander. Essay on criticism // Select British poets of Great Britain / Ed. by W. Hazlitt. L., 1825. Перевод А. Субботина в кн.: Александр Поуп. Поэмы / Сост. и коммент. А. Субботина М., 1988.
- Поуп, Александр. Размышление о пасторальной поэзии.* (1704, опубл. 1717). — Discourse on Pastoral Poetry // The Works of mr. Alexander Pope. L., 1917.
- Правда и правдоподобие.* (1776). — Le Vrai et le Vraisemblable // Dictionnaire dramatique. P., T. III.
- Псевдо-Руфиниан. О фигурах речи.* — Iulii Rufiniani de schematis lexcos // Rhetores latini minores / Ed. C. Halm. Lipsiae, 1863.
- Раймер, Томас. Краткий взгляд на трагедию.* (1693). — Rymer, Thomas. A short view of tragedy // The critical works of Th. Rymer / Ed. by C. A. Zimansky. New Haven, 1956.
- Раймер, Томас. Трагедии прошлого века.* (1678). — The tragedies of the last age // The critical works of Th. Rymer / Ed. by C. A. Zimansky. New Haven, 1956.
- Раймон Видаль де Безалю. Принципы стихосложения.* (между 1190 и 1213). — Raymond Vidal de Besadun. Razos de trobar // Grammaires provençales de Hugues Faidit et de Raymond Vidal de Besadun. Genève, 1973.
- Рапен, Рене. О пасторальной поэзии.* (1659). — Rapin, René. De Carmine Pastoralis. Michigan: Ann Arbor (The Augustan Reprint Society), 1947.
- Рапен, Рене. Размышления о Поэтике Аристотеля.* (1674). — Réflexions sur la poétique d'Aristote et sur les ouvrages des poètes anciens et modernes. P., 1674. Также в изд.: Rapin R. Oeuvres. Amsterdam, 1709. V. II.
- Расин, Жан. Предисловие к трагедии «Береника».* (1670). — Racine, Jean. Préface de Bérénice. P., 1997.

- Ремон де Сен-Мар, Туссен. Письма о рождении, прогрессе и упадке вкуса.* (1735). — Rémond de Saint-Mard, Toussaint. Lettres sur la naissance, le progrès et la décadence du goût // Oeuvres complètes. Amsterdam, 1749.
- Риккони, Антонио. Краткое изложение поэтического искусства Аристотеля для использования при сочинении поэм.* (1591). — Riccoboni, Antonio. Compendium artis poeticae Aristotelis ad usum conficiendorum poematum. В современном периздании: Riccoboni A. Poetica Aristotelis latine conversa, 1587. Compendium Artis Poeticae Aristotelis, 1591. München, 1970.
- Риккони, Антонио. Поэтика Аристотеля, переведенная на латинский язык...* (1585). — Poeticam Aristotelis per paraphrasim explicans. В современном периздании: Riccoboni A. Poetica Aristotelis latine conversa, 1587. Compendium Artis Poeticae Aristotelis, 1591. München, 1970.
- Риторика к Гереннию.* (ср. 1 в. до н. э.). — De ratione dicendi ad C. Herennium. Электронная публ.: <http://scrineum.unipr.it/wight/herm1.htm>
- Риччи, Бартоломео. Три книги о подражании.* (1541). — Ricci, Bartolomeo. De imitatione libri tres. Venetiis, cd. 1545. Частично опубликован: Ricci B. De imitatione. Liber primus // Trattati di poetica e retorica del Cinquecento. Bari, 1970. Vol. 1.
- Ришар Сен-Викторский. Аллегорические разыскания.* — Richardus de Sancto Victore. Excerptiones allegoricae // Patrologia Latina. Vol. 177.
- Робортелло, Франческо. Разъяснения к книге Аристотеля о поэтике: Изложение сочинения Горация, которое обычно называется Об искусстве поэзии к Пизонам.* (1548). — Robortello, Francesco. In librum Aristotelis de arte poetica explicationes; Paraphrasis in librum Horatii, qui vulgo de arte poetica ad Pisones inscribitur. Florentiae, 1548. Электр. воспроизв. изд. в библиотеке Gallica (gallica.bnf.fr). Факсим. воспроизв. изд.: München, 1968.
- Ронсар, Пьер де. Краткое изложение французского поэтического искусства.* (1566). — Ronsard, Pierre de. Abbrégé de l'art poétique français. Электронная публикация: www.uqar.qc.ca/chaires/histoirelitteraire/hercule-xvi/PierredeRonsardAbbrégedelartpoetiquefrancois3.asp.
- Рот, Альбрехт Кристиан. Полная немецкая поэзия в трех частях.* (1688). — Roth, Albrecht Christian. Vollständige Deutsche Poesie in drey Theilen. (Цитируется третья часть: Краткое, но ясно и верно введение к так называемым поэтическим произведениям — Kützliche doch deutliche und richtige Einleitung zu den eigentlich so benahmten Poetischen Gedichten). Leipzig, 1688. Фрагменты в книгах: Poetik des Barock. Stuttgart, 1977; Texte zur Geschichte der Poetik in Deutschland / Hrsg. von H. G. Rötzer. Darmstadt, 1982.
- Ротманн, Иоганн Фридрих. Веселый поэт.* (1711). — Rothmann, Johann Friedrich. Lustiger Poet. o. O., 1711.
- Рутилий Луп. Фигуры речи.* (1-я пол. 1 в. н. э.). — Rutilius Lupus. Schemata lexeos // Rhetores latini minores / Ed. C. Halm. Lipsiae, 1863.
- Руфиниан, Юлий. Книга о фигурах мысли и речи.* (4 в.). — Iulii Rufiniani de figuris sententiarum et elocutionis liber // Rhetores latini minores / Ed. C. Halm. Lipsiae, 1863.
- Савонарола, Джироламо. Примирительный трактат о методе поэтического искусства.* (1492). — Savonarola, Girolamo. Apologeticus de Ratione Poeticae Artis // Savonarola G. Apologetico: Indole e natura dell'arte poetica / Ed. by A. Stagnitta. Roma, 1998.
- Салутати, Колуччо. О подвигах Геракла.* (ок. 1383). — Salutati, Coluccio. De laboribus Herculis. / Ed. V. L. Ullman. Zürich, 1951. Электронная публикация по этому изд.: <http://www.bibliotecaitaliana.it/xtf/view?docId=bibit000478/bibit000478.xml>.
- Салутати, Колуччо. Письма.* — Salutati, Coluccio. Epistolario di Coluccio Salutati / Ed. by F. Novati. 4 vols. Roma, 1891-1905.
- Сальвиати, Лионардо. Второй Инфаринато.* (1588). — Salviati, Lionardo. Lo 'Nfarinato Secondo Ovvero Dello 'Nfarinato Accademico Della Crusca, Risposta Al Libro Intitolato Replica di Camillo Pellegrino // Opere di Torquato Tasso colle controversie sulla Gerusalemme. Pisa, 1828. Vol. 18. Электр. воспроизв. изд.: <http://books.google.com/books?id=cY0HAAAAQAAJ>
- Сальвиати, Лионардо. Защита "Неистового Орlando" Ариосто членами Академии делья Круска против диалога об эпической поэзии Камилло Пеллегрини.* (1584). — Difesa dell'Orlando Furioso dell'Ariosto contra'l dialogo dell'Epica poesia di Camillo Pellegrino. Firenze, 1584. Электр. воспроизв. изд. на сайте www.opal.unito.it
- Сальвиати, Лионардо. О поэзии: Лекция первая.* (1564). — Della poetica. Lezion prima // Trattati di poetica e retorica del Cinquecento / Ed. by B. Weinberg. Bari, 1970. Vol. 2. Электронная публикация: <http://www.bibliotecaitaliana.it/xtf/view?docId=bibit001580/bibit001580.xml>
- Сальвиати, Лионардо. Ответ на Апологию Торквато Тассо.* (1585). — Risposta all'Apologia di Torquato Tasso // Opere di Torquato Tasso colle controversie sulla Gerusalemme. Pisa, 1828. Vol. 19. Электр. воспроизв. изд.: <http://books.google.com/books?id=h40HAAAAQAAJ>
- Сармьенто, Мартин. Записки к истории испанской поэзии и поэтов.* (1745). — Sarmiento, Martin. Memorias para la historia de la poesia y poetas españoles. Факсимильное электронное издание: <http://busc.dixital.usc.es/pdf/libros/b11169710.pdf>
- Сассетти, Филиппо. О Данте.* (1573). — Sasseti, Filippo. Sopra Dante // I discorsi di Ridolfo Castravilla contro Dante e di Filippo Sasseti in difesa di Dante / A cura di M. Rossi. Citta di Castello, 1897.
- Сассетти, Филиппо. Рассуждение против Ариосто.* (1575-1576). — Il discorso contro l'Ariosto di Filippo Sasseti / Edito per la prima volta di su l'originale magliabechiano con breve introduzione sulle idee estetiche dello scrittore / nota di G. Castaldi. Roma, 1914. Цит. по: Rendiconti della Reale Accademia dei Lincei, Classe di scienze morali, storiche e filologiche: Atti della Accademia nazionale dei Lincei. Roma, 1913. Vol. 22., fasc. 7-10.
- Себиле, Тома. Французское поэтическое искусство.* (1548). — Sebillet, Thomas. Art poétique français. P., 1910. Электронная публикация: www.uqar.qc.ca/chaires/histoirelitteraire/hercule-XVI/ThomasSebilletArtpoetiquefrancois.asp.
- Сен-Пьер, аббат де. Наблюдения о прекрасном в литературных сочинениях.* (1726). — Saint-Pierre, abbé de. Observations sur la beauté des ouvrages d'esprit // Mercure. Juin 1726.
- Сеньи, Аньоло. Рассуждение о вещах, касающихся поэтики.* (1576, опубл. 1581). — Segni Agnolo. Ragionamento sopra le cose pertinenti alla poeti [Lezioni intorno alla poesia] // Trattati di poetica e retorica del Cinquecento / Ed. by B. Weinberg. Bari, 1972. Vol. 3.
- Сервий. Комментарии к Вергилию.* (4 в.). — Maurus Servius Honoratus. In Vergilii carmina commentarii. Электронная публикация в базе данных «Perseus»: <http://www.perseus.tufts.edu>.
- Сигоннио, Карло. О диалоге.* (1562). — Sigonio, Carlo. De dialogo liber. Совр. изд.: Del dialogo / A cura di F. Pignatti; prefazione di G. Patrizi. Roma, 1993.
- Сидни, Филип. Защита поэзии.* (1579-1580, опубл. 1595). — Sidney, Philip. A Defence of Poetry / Sidney Ph. Selected poetry and prose / Ed. by D. Kalstone. N. Y.; Toronto, 1970. Электронное издание: <https://scholarsbank.uoregon.edu/xmlui/bitstream/handle/1794/816/defence.pdf?sequence=1> Пер. с англ. В. Т. Олейника в кн.: Литературные манифесты западноевропейских классицистов. М., 1980.
- Скалигер, Юлий Цезарь. Поэтика.* (1561). — Scaliger, Julius Caesar. Poetics libri septem. Lyon, 1561. Несколько сканированных в формате pdf изданий XVI-XVII вв. доступны в библиотеке Gallica (gallica.bnf.fr) и на books.google.com. Крит. изд. с нсм. пер.: Scaliger I. C. Poetics libri septem / unter Mitwirkung von M. Fuhrmann; herausgegeben von L. Deitz, G. Vogt-Spira. 5 vol. Stuttgart, 1994-2003. Фрагменты в русском переводе в кн.: Литературные манифесты западноевропейских классицистов. М., 1980.
- Скюдери, Мадлен де. О галантной атмосфере.* (1653). — Scudéry, Madeleine de. De l'air galant et autres conversations. P., 1998.
- Сорель, Шарль. Новый Парнас, или Галантные музы.* (1663) — Sorel, Charles. Le nouveau Parnasse, ou les Muses Galantes // Sorel Ch. Oeuvres diverses. P., 1663.
- Сорель, Шарль. О знакомстве с хорошими книгами, или Анализ различных авторов.* (1671). — De la connoissance des bons livres, ou Examen de plusieurs authours. Текст в формате pdf в библиотеке Gallica: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/>

- bpt6k82771j.g=.langFR#. Фрагменты в кн.: Poétiques du roman. Scudéry, Huet, Du Plaisir et autres textes théoriques et critiques du XVII siècle sur le genre romanesque. P., 2004.
- Сорель, Шарль. Французская библиотека.* (1664) — La Bibliothèque française. 2-е éd. P., 1667.
- Сперони, Спероне. Апология диалогов.* (1574-75). — Speroni, Sperone. Apologia dei dialogi // Opere di M. Sperone Speroni degli Alvarotti Tratte da' MSS. Originali. Venezia, 1740. Vol. 1.
- Сперони, Спероне. Апология против Суждения, сделанного о Канаке.* (1550-с, опубли. 1597). — Apologia contra il Giudicio fatto sopra la Canace // Opere di M. Sperone Speroni degli Alvarotti Tratte da' MSS. Originali. Venezia, 1740. Vol. 4. Электр. доступ: <http://books.google.com/books?id=MS0PAAAAQAAJ>
- Сперони, Спероне. Диалог об истории.* (1596). — Dialogo dell'istoria // Opere di M. Sperone Speroni degli Alvarotti Tratte da' MSS. Originali. Venezia, 1740. Vol. 2. Электр. доступ: <http://books.google.com/books?id=iwPAAAAQAAJ>
- Сперони, Спероне. Диалоги о Вергилии.* (1596). — Dialoghi sopra Virgilio // Opere di M. Sperone Speroni degli Alvarotti Tratte da' MSS. Originali. Venezia, 1740. Vol. 2. Электр. доступ: <http://books.google.com/books?id=iwPAAAAQAAJ>
- Сперони, Спероне. О свободных искусствах.* (недатир.). — Delle arti liberali // Opere di M. Sperone Speroni degli Alvarotti Tratte da' MSS. Originali. Venezia, 1740. Vol. 5. Электр. доступ: <http://books.google.com/books?id=US0PAAAAQAAJ>
- Сперони, Спероне. Рассуждение во хвалу живописи.* (недатир.). — Discorso in lode della pittura // Opere di M. Sperone Speroni degli Alvarotti Tratte da' MSS. Originali. Venezia, 1740. Vol. 3.
- Сперони, Спероне. Рассуждение об искусстве, природе, и о Боге.* (недатир.). — Discorso dell'arte, della natura, e di Dio // Opere di M. Sperone Speroni degli Alvarotti Tratte da' MSS. Originali. Venezia, 1740. Vol. 3.
- Сперони, Спероне. Рассуждения о Вергилии.* (1564). — Discorsi sopra Virgilio // Opere di M. Sperone Speroni degli Alvarotti Tratte da' MSS. Originali. Venezia, 1740. Vol. 4. Электр. доступ: <http://books.google.com/books?id=MS0PAAAAQAAJ>
- Сперони, Спероне. Резюме и фрагменты лекций в защиту Канаки.* (1550-е гг.). — Sommarii e Frammenti di lezioni in difesa della Canace // Opere di M. Sperone Speroni degli Alvarotti Tratte da' MSS. Originali. Venezia, 1740. Vol. 4. Электр. доступ: <http://books.google.com/books?id=MS0PAAAAQAAJ>
- Стил, Джошуа. Опыт по установлению мелодии и меры речи.* (1775). — Steele, Joshua. An essay towards establishing the melody and measure of speech. L., 1775.
- Стильяни, Томмазо. Искусство итальянского стиха.* (1658). — Stigliani, Tommaso. Arte del verso italiano con le tauole delle rime di tutte le sorti copiosissime del cavalier Fr. Tommaso Stigliani. Roma, 1658.
- Стильяни, Томмазо. Об очках.* (1627). — Dello occhiale opera difesa del cavalier fr. Tomaso Stigliani. Scritta in risposta al cavalier Gio. Battista Marini. Venetia, 1627. Электр. воспроизв. изд. на сайте www.opal.unito.it
- Страда, Фамiano. Академические лекции.* (1617). — Strada, Famiano. Famiani Stradae e Societate Iesu Prolusiones academicae. Lugduni, 1617. Электр. воспроизв. изд.: <http://books.google.com/books?id=pc6aPSGcbDkC>
- Строци, Джованбаттиста. О единстве фавулы.* (1635). — Strozzi, Giovanbattista. Dell'unità della favola // Trattati di poetica e retorica del Cinquecento / Ed. by B. Weinberg. Bari, 1974. Vol. 4. Электр. воспроизв. изд.: <http://www.bibliotecaitaliana.it/xtf/view?docId=bibit000503/bibit000503.xml>
- Суммо, Фаустино. Поэтические рассуждения.* (1600). — Summo, Faustino. Discorsi Poetici. Padova. Факсим. воспроизв.: Summo F. Discorsi poetici. München, 1969. Два последних рассуждения о «Верном пастухе» в: Guarini B. Delle opere del cavalier Battista Guarini. Verona, 1737. Vol. 3. Электр. доступ: <http://books.google.com/books?id=TBVrAAAAQAAJ> Первое рассуждение: Summo F. Discorso primo: Qual sia il fine della poesia in generale // Trattati di poetica e retorica del Cinquecento / Ed. by B. Weinberg. Bari, 1974. Vol. 4. Электр. воспроизв.: <http://www.bibliotecaitaliana.it/xtf/view?docId=bibit000810/bibit000810.xml>
- Суммо, Фаустино. Рассуждение о Канаке и Макарее.* (1590). — Discorso sopra Canace e Macareo / Opere di M. Sperone Speroni degli Alvarotti Tratte da' MSS. Originali. Venezia, 1740. Vol. 4. Электр. доступ: <http://books.google.com/books?id=MS0PAAAAQAAJ>
- Схолии к Горацию* — Scholia in Horatium / Ed. H. J. Botschuyver. Amstelodami, 1935.
- Тассо, Торкватто. Апология в защиту «Освобожденного Иерусалима».* (1585). — Tasso, Torquato. Apologia in difesa della Gerusalemme liberata // Tasso, Torquato. Tutte le opere / A cura di A. Quondam. Roma, 1997. Электронная публикация: http://www.classicitaliani.it/tasso/prosa/Tasso_apologia_Gerusalemme.htm Цит. по: Opere di Torquato Tasso colle controverse sulla Gerusalemme. Pisa, 1828. Vol. 10. Электронное воспроизв. изд.: <http://books.google.com/books?id=TKHAAAAQAAJ>
- Тассо, Торкватто. О суждении об «Иерусалиме», исправленном самим автором.* (после 1592, не закончен, опубли. 1666). — Del giudizio sovra la sua Gerusalemme da lui medesimo riformata. Электронная публикация: <http://www.bibliotecaitaliana.it/xtf/view?docId=bibit001067/bibit001067.xml> (Подготовлена по: Tasso T. Tutte le opere / Dir. di A. Quondam. Roma, 1997).
- Тассо, Торкватто. Рассуждение относительно Мнения, высказанного символом Франческо Патрици в защиту Ариосто.* (1585). — Discorso sopra il Parere fatto dal Sig. Francesco Patricio, in difesa di Lodouico Ariosto. Электронная публикация: <http://www.bibliotecaitaliana.it/xtf/view?docId=bibit000684/bibit000684.xml> (Подготовлена по: Tasso, T. Tutte le opere / Dir. di A. Quondam. Roma, 1997). Цит. по: Opere di Torquato Tasso colle controverse sulla Gerusalemme. Pisa, 1828. Vol. 10. Электронное воспроизв. изд.: <http://books.google.com/books?id=TKHAAAAQAAJ>
- Тассо, Торкватто. Рассуждения о героической поэме.* (1594). — Discorsi del poema eroico. Электронная публикация: <http://www.bibliotecaitaliana.it/xtf/view?docId=bibit000856/bibit000856.xml> (Подготовлена по: Tasso T. Prose / Ed. by E. Mazzali, F. Flora. Milano [ecc.], 1959.). Фрагменты в русском переводе в кн.: Литературные манифесты западноевропейских классицистов. М., 1980
- Тассо, Торкватто. Рассуждения о поэтическом искусстве.* (ок. 1565, опубли. 1587). — Discorsi dell' arte poetica. Электронная публикация: <http://www.bibliotecaitaliana.it/xtf/view?docId=bibit000577/bibit000577.xml> (Подготовлена по: Tasso T. Tutte le opere / Dir. di A. Quondam. Roma, 1997).
- Тассони, Алессандро. Размышления о стихах Петрарки.* (1609). — Tassoni, Alessandro. Considerazioni sopra le rime del Petrarca. Considerazioni sopra le Rime del Petrarca d'Allessandro Tassoni col confronto de' luoghi de' poeti antichi di varie lingue. Modona, 1609. Электр. воспроизв. изд. на сайте www.opal.unito.it
- Тезауро, Эммануэле. Подзорная труба Аристотеля.* (1654). — Tesauro, Emmanuele. Cannochiale aristotelico. Venetia, 1663. Электр. воспроизв. изд. на сайте www.opal.unito.it Совр. изд.: Tesauro E. Cannochiale aristotelico / Ed. by von A. Buck. Bad Homburg [etc.], 1968. Цит. по: Trattatisti e narratori del Seicento. Milano; Napoli, 1960. Рус. пер. Е. Костюкович: Подзорная труба Аристотеля. С.-Петербург, 2002.
- Террасон, Жан. Критическое рассуждение об «Илиаде» Гомера, где, в связи с этой поэмой мы ищем правила поэтики, основанные на разуме и на примерах из древних и новых.* (1715). — Terrason, Jean. Dissertation critique sur L'Iliade d'Homere, où, à l'occasion de ce poëme, on cherche les règles d'une poétique fondée sur la raison et sur les exemples des anciens et des modernes. P., 1715.
- Титц, Иоганн Петер. Две книги об искусстве делать верхнегерманские стихи и песни.* (1642). — Titz, Johannes Peter. Zwey Bücher von der Kunst, Hochdeutsche Verse und Lieder zu machen. Фрагменты в кн.: Poetik des Barock. Stuttgart, 1977.
- Толкования Песни песней* — Enarrationes in Cantica canticorum // Patrologia Latina. Vol. 162.
- Томитано, Бернардино. Рассуждения о тосканском языке.* (1545). — Tomitano, Bernardino. Ragionamenti della lingua toscana. Venezia, 1545.
- Трессино, Джанджорджо. Поэтика: Книги I-IV.* (1529). — Trissino, Gian Giorgio. La poetica di m. Giouan Giorgio Trissino. Vicenza,

1529. Факсим. воспроизведение: Trissino G. La poetica, 1529. La quinta e la sesta divisione della poetica, 1562. München, 1969. См. также: Trattati di poetica e retorica del Cinquecento / Ed. by V. Weinberg. Bari, 1970. Vol. 1.
- Триссино, Джанджорджо. Пятый и шестой разделы Поэтики. (1562). — La quinta e la sesta divisione della poetica del Trissino. Venetia, 1562. Факсим. воспроизведение: Trissino G. La poetica, 1529. La quinta e la sesta divisione della poetica, 1562. München, 1969. См. также: Trattati di poetica e retorica del Cinquecento / Ed. by V. Weinberg. Bari, 1970. Vol. 2.
- Трифон. О тропях. (1 в. до н. э.). — Τρυφήνος περί τροπῶν // Rhetores Gracci / Ed. L. Spengel. Vol. III. Lipsiae, 1856.
- Туайнинг, Томас. Трактат Аристотеля о поэзии... (1789). — Twining, Thomas. Aristotle's treatise on Poetry, translated: with notes on the translation, and on the original; and two dissertations, on Poetical, and Musical. L., 1789.
- Тьерри Шартрский. Комментарий на «О нахождении» Цицерона. — Thierry de Chartres. The Latin Rhetorical Commentaries by Thierry of Chartres / Ed. by K. M. Fredborg. Toronto, 1988.
- Удар де Ла Мот, Антуан. Рассуждение о поэзии в общем и об оде в частности. (1707). — Houdar de la Motte, Antoine. Discours sur la poésie en général, et sur l'ode en particulier. Электронное издание в библиотеке Gallica: <http://visualiseur.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k88713t>
- Удар де Ла Мот, Антуан. Слово о Гомере. (1714). — Discours sur Homère. Русский перевод в издании: Спор о древних и новых. М., 1985.
- Уэбб, Дэниэл. Наблюдения над соответствием между поэзией и музыкой. (1769). — Webb, Daniel. Observations on the Correspondence between Poetry and Music. L., 1769.
- Фанкан, Франсуа Дорваль-Ланглуа, сёр де. Гробница романов. (1626). — Fancan, Francois Dorval-Langlois, sieur de Fancan. Le tombeau des romans. Фрагменты в кн.: Poétiques du roman. Scudéry, Huet, Du Plaisir et autres textes théoriques et critiques du XVII siècle sur le genre romanesque. P., 2004
- Фейхоо, Бенито Херонимо. Универсальный критический театр. (1726-1740). — Feijóo у Montenegro, Benito Jerónimo. Teatro crítico universal. Электронная публикация: <http://www.filosofia.org/bjf/bjft000.htm>
- Фенелон, Франсуа. Письмо о занятиях Французской академии. (1714). — Fénelon, François. Lettre sur les occupations de l'Académie. Русский перевод в книге: Спор о древних и новых. М., 1985.
- Фиано, Франческо да. Против смехотворных порицателей и ядовитых поносителей поэтов. (1404). — Fiano, Francesco da. Contra ridiculos oblocutores et fellitos detractores poetarum. Опубл. в: Plaisant M. L. Un opuscolo inedito di Francesco da Fiano in difesa della poesia // Rinascimento. 1961. Vol. 1. P. 119-162.
- Филдинг, Генри. История Тома Джонса, найденщика. (1749). — Fielding, Henry. The history of Tom Jones, a foundling. Цитаты по русскому изданию: М., 1982.
- Флекно, Ричард. Краткое рассуждение об английской сцене. (1664). — Flecknoc, Richard. Short discourse of the English stage // Critical essays of the seventeenth century / Ed. J. E. Spingarn. Oxford, 1908-1909. Vol. II.
- Флориан, Жан-Пьер Клари де. Эссе о пасторали. (1788). — Florian, Jean-Pierre Claris de. Essai sur la pastorale. Рус. пер. в кн.: Пастораль как текст культуры: Твория. Топика. Синтез искусств. М., 2005.
- Фонте, Бартоломео делла. Поэтика. (ок. 1490-1492). — Fonte, Bartolomeo della. De poetica ad Laurentium Medicum libri III. Опубл. в: Trinkaus C. The Unknown Quattrocento poetics of Bartolommeo della Fonte // Studies in the Renaissance. Vol. 13. 1966.
- Фонтенель, Бернар де. Свободное рассуждение о древних и новых. (1688). — Fontenelle, Bernard Le Bouyer de. Digression sur les Anciens et les Modernes. Русский перевод в издании: Спор о древних и новых. М., 1985.
- Фонтенель, Бернар де. Трактат о природе эклоги. (1688). — Discours sur la nature de l'éplogue // Fontenelle B. Oeuvres complètes. P., 1991. Vol. 1.
- Форнари, Симоне. Объяснение «Неистового Орlando». (1549). — Fornari, Simone. La Spositione sopra l'Orlando Furioso. Fiorenza, 1549. Франц. пер. в изд.: Les poétiques italiennes du roman / Simon Fornari, Jean-Baptiste Giraldi Cinzio, Jean-Baptiste Pigna / Trad., introd., notes par G. Giorgi. Paris, 2005.
- Фосс, Герхард Иоганн. Три книги поэтических установлений. (1647) — Vossius, Gerardus Johannes. Poeticarum Institutionum Libri Tres. Amstelodami: Apud Ludovicum Elzevirium, 1647
- Фракасторо, Джироламо. О симпатии и антипатии вещей. (1546). — Fracastoro, Girolamo. De sympathia et antipathia rerum // Hieronymi Fracastorii Veronensis Opera omnia. Venetiis, 1584. Электр. воспроизв. изд.: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k58826t> Совр. изд.: Fracastoro G. De sympathia et antipathia rerum. Roma, 2008. Итал. пер.: Fracastoro G. La simpatia e l'antipatia delle cose. Roma, 1968.
- Фракасторо, Джироламо. Нугерий, или О поэзии. (ок. 1540). — Naugcrius sive de poetica dialogus // Hieronymi Fracastorii Veronensis Opera omnia. Venetiis, 1584. Электр. воспроизв. изд.: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k58826t> Факсим. воспр. трактата по изд. 1555 г. с англ. пер. в: Kelso R. Girolamo Fracastoro Naugcrius, sive De poetica dialogus / With an english transl. by R. Kelso // University of Illinois Studies in language and literature. Urbana, 1924. Vol. 9, N. 3. Крит. изд. с итал. пер.: Fracastoro G. Navagero: della poetica / Testo critico, trad., introd., note a cura di E. Peruzzi. Firenze, 2005. Сокр. пер. на рус. яз. в кн.: Эстетика Ренессанса. М, 1981. Т. 2.
- Фюретьер, Антуан. Аллегорическая новелла, или История последних волнений, случившихся в Королевстве Красноречия. (1659). — Furetière, Antoine. Nouvelle allégorique ou Histoire des derniers troubles arrivés au Royaume d'Eloquence. P., 1967.
- Хальбауэр, Фридрих Андреас. Введение к наиболее полезнейшим упражнениям в латинском стиле. (2-е изд. — 1730). — Hallbauer, Friedrich Andreas. Einleitung in Die nützlichsten Übungen des Lateinischen Stili. 2. Aufl. Jena, 1730.
- Харрис, Джеймс. Три трактата... (1744). — Harris, James. Three Treatises. The first concerning Art. The second concerning Music, Painting and Poetry. The Third concerning Happiness. L., 1744.
- Харсдёрфер, Георг Филипп. Поэтическая воронка. (1647-53). — Harsdörffer, Georg Philipp. Poetischer Trichter. Die Teutsche Dicht- und Reimkunst ohne Behuf der Lateinischen Sprache in VI Stunden einzugiessen (1 часть — 1647; 2 часть — 1648). Prob und Lob der Teutschen Wolredenheit, das ist des Poetischen Trichters dritter Teil (1653). Перезидание: Darmstadt, 1969. Фрагменты в кн.: Texte zur Geschichte der Poetik in Deutschland / Hrg. von H. G. Rötzer. Darmstadt, 1982; Poetik des Barock. Stuttgart, 1977.
- Хаурегуи, Хуан де. Рассуждение о поэзии, против культистской речи и темного стиля. (1624). — Jáuregui у Hurtado de la Sal, Juan Martínez de. Discurso poético contra el hablar culto y estilo oscuro // Jáuregui у Aguilar J. de. Discurso poético: advierte el desorden y engaño de algunos escritos / Edición de M. Romanos. Madrid, 1978.
- Хоул, лорд Кеймс, Генри. Элементы критики. (1762). — Home, lord Kames, Henry. Elements of criticism. L., 1762. 6 ed.: Edinburgh, 1785.
- Храбан Мавр. О мире. (сердрина 9 в.). — Rabanus Maurus. De universo // Patrologia Latina. Vol. 111.
- Храбан Мавр. О наставлении клириков. (819). — De clericorum institutione // Patrologia Latina. Vol. 107.
- Цезен, Филипп фон. Верхненемецкий Геликон. (1649). — Zesen, Philipp von. Hoch-deutscher Helikon oder Grund-richtige anleitung zur hoch-deutschen Dicht- vnd Reim-kunst. Wittenberg, 1649.
- Циглер, Каспар. О мадригалах, прекрасном и наиболее удобном для музыки жанре стихотворения. (1653). — Ziegler, Kaspar. Von den Madrigalen, einer schönen und zur Musik bequemsten Art Verse. 2 Aufl. Wittenberg, 1685.
- Цицерон. О нахождении. (ок. 80 до н. э.). — Cicero. De inventione. Электронная публ.: <http://scrinicum.unipw.it/wight/invs1.htm>
- Цицерон. Об ораторе. (55 до н. э.). — Cicero. De oratore. Электронная публикация: <http://www.thelatinlibrary.com/cicero/oratore.shtml>. Латинский текст с английским переводом: Cicero. De oratore. With an english translation by E. W. Sutton. Lnd. and Cambridge (Mass.), 1959.
- Цицерон. Оратор. (46 до н. э.). — Cicero. Orator ad M. Brutum. Электронная публикация: <http://www.thelatinlibrary.com/>

- ciccro/orator.shtml
- Чева, Томмазо.** *Воспоминания о достоинствах графа Франческо де Лемене с некоторыми размышлениями о его стихах.* (1706). — Ceva, Tommaso. *Memorie d'alcune virtù del signor conte Francesco De Lemene con alcune riflessioni su le sue poesie.* Milano, 1706.
- Черути, Федерико.** *Изложение сочинения Квинта Горация Флакка о поэтическом искусстве.* (1588). — Ceruti, Federico. *De re poetica libellus incerti auctoris.* Paraphrasis in Q. Horatii Flacci Librum de arte poetica. München, 1968.
- Черути, Федерико.** *О поэзии (маленький трактат неизвестного автора).* (1588). — *De re poetica libellus incerti auctoris.* Paraphrasis in Q. Horatii Flacci Librum de arte poetica. München, 1968.
- Шабанон, Мишель.** *О музыке, рассмотренной отдельно и в ее отношении со словом, языками, поэзией и театром.* (1785). — Chabanon, Michel. *De la musique considérée en elle-même et dans ses rapports avec la parole, les langues, la poésie et le théâtre.* P., 1785.
- Шаплен, Жан.** *Мнение Французской Академии по поводу трагикомедии «Сид».* (1637). — Chapelain, Jean. *Sentiments de l'Académie sur le Cid.* Русский перевод в кн.: // Литературные манифесты западноевропейских классицистов. М., 1980.
- Шаплен, Жан.** *О чтении старинных романов.* (1647). — *De la lecture des vieux romans.* P., 1870.
- Шаплен, Жан.** *Обоснование правила двадцати четырех часов и опровержение возражений.* (1630). — *Lettre sur la règle des vingt-quatre heures...* Русский перевод в кн.: // Литературные манифесты западноевропейских классицистов. М., 1980.
- Шельвиг, Самуэль.** *Опыт учебного руководства в немецком поэтическом искусстве.* (1671). — Schelwig, Samuel. *Entwurf der Lehnmäßigen Anweisung zur Teutschen Ticht-Kunst.* Wittenberg, 1671.
- Шефтсбери, Энтони Эшли Купер.** *Солилоквиа, или Совет автору.* (1710). — Shaftesbury, Anthony Ashley Cooper. *Soliloquy or Advice to an author.* Рус. пер. в кн.: Шефтсбери. Э. Э. К. Эстетические опыты. М., 1975. С. 442.
- Шиллер, Фридрих.** *О наивной и сентиментальной поэзии.* (1795). — Schiller, Friedrich. *Über naive und sentimentalische Dichtung.* Электронная публикация в Projekt Gutenberg: http://gutenberg.spiegel.de/?id=5&xid=2427&kapitel=1#gb_found; также на сайте www.zeno.org.
- Шиллер, Фридрих.** *О патетическом.* (1793). — *Über das Pathetische.* Электронная публикация на сайте www.zeno.org.
- Шиллер, Фридрих.** *О причине удовольствия от трагических предметов.* (1791). — *Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen.* Электронная публикация на сайте www.zeno.org.
- Шиллер, Фридрих.** *О стихотворениях Бюргера.* (1791). — *Über Bürgers Gedichte.* Электронная публикация на сайте www.zeno.org.
- Шиллер, Фридрих.** *Об использовании хора в трагедии.* [Предисловие к трагедии «Мессинская невеста»] (1803). — *Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie.* Электронная публикация на сайте www.zeno.org.
- Шиллер, Фридрих.** *Об Эгмонте, трагедии Гете.* (1788) — *Über Egmont, Trauerspiel von Goethe.* Электронная публикация на сайте www.zeno.org.
- Шлегель, Иоганн Адольф.** *О высшем и самом всеобщем принципе поэзии.* (1751, 1759). — Schlegel, Johann Adolph. *Von dem höchsten und allgemeinsten Grundsatz der Poesie // Herrn Abt Batteux... Einschränkung der schönen Künste auf einen einzigen Grundsatz aus dem Französischen übersetzt und mit einem Anhang einiger eignen Abhandlungen versehen.* 2 Aufl. Leipzig, 1759.
- Шлегель, Иоганн Адольф.** *О гении в изящных искусствах.* (1770) — *Vom Genie in den schönen Künsten // Herrn Abt Batteux... Einschränkung der schönen Künste auf einen einzigen Grundsatz aus dem französischen übersetzt und mit einem Anhang einiger eignen Abhandlungen versehen.* 3 Aufl. Leipzig, 1770.
- Шоссар, Поль.** *Пасторальная библиотека, или Курс пастушеской поэзии.* (1803). — Chaussard, Paul. *La Bibliothèque pastorale ou cours de poésie champêtre.* 2 vol. P., 1803.
- Шоттель, Юстус Георг.** *Искусство сласть стихи или рифмовать по-немецки.* (1656). — Schottel, Justus Georg. *Teutsche Vers- oder Reim Kunst.* Franckfurt a. M., 1656.
- Шрёдер, Фридрих Йозеф Вильгельм.** *О лирической поэзии и о чувстве...* (1759). — Schröder, Friedrich Joseph Wilhelm. *Von der lyrischen Poesie und der Empfindung, oder von dem Töne, dem ackordmäßigen Schwung und vom Takte // Schröder 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. Обширные цитаты в кн.: Lempicki S. *von Geschichte der deutschen Literaturwissenschaft bis zum Ende des 18. Jahrhunderts.* Göttingen, 1920.
- Эверард Немецкий.** *Лабиринт.* (13 в.) — Everardus Alemannus. *Laborinthus // Les arts poétique du XII et du XIII siècle / Ed. par E. Faral. P., 1924.*
- Энгель, Иоганн Якоб.** *Начала теории поэтических родов, развитой на основе немецких образцов.* (1783). — Engel, Johann Jacob. *Anfangsgründe einer Theorie der Dichtungsarten aus deutschen Muster entwickelt.* Berlin, 1783.
- Энгель, Иоганн Якоб.** *О действии, разговоре и повествовании.* (1774). — *Über Handlung, Gespräch und Erzählung // Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste.* 16. 1774.
- Энцина, Хуан де ла.** *Искусство испанской поэзии.* (1496). — Encina, Juan de la. *Arte de poesia castellana.* Электронная публикация: <http://artespoeticas.librodocnotas.com/artes/608/arte-de-poesia-castellana-1496-bajar-libro>
- Эразм Роттердамский.** *Цицеронианец, или О наилучшем виде речи.* (1528). — Erasmus Desiderius. *Dialogus cui titulus cicronianus sive de optimo dicendi genere.* Цитированное издание: Erasmus Roterodamus. *Dialogus cui titulus Cicronianus sive De optimo dicendi genere; Adagiorum Chiliades (Adagia selecta) / Übersetzt, eingeleitet und mit Anmerkungen versehen von Th. Payr.* Darmstadt, 1972. Электронная публикация: http://agoraclass.fltr.ucl.ac.be/concordances/erasme_cicronianus/lecture/default.htm
- Эшенбург, Иоганн Иоахим.** *Опыт теории изящных искусств.* (1783). — Eschenburg, Johann Joachim. *Entwurf einer Theorie und Literatur der schönen Wissenschaften.* Berlin, 1783.
- Юм, Дэвид.** *О норме вкуса.* (1757). — Hume, David. *Of the standard of taste // Hume D. Four dissertations.* S. I., 1757. Рус. пер. в кн.: Хатчесон, Ф. Юм Д. Смит А. Эстетика. М., 1973.
- Юнг, Эдвард.** *Мысли об оригинальном творчестве.* (1759). — Young, Edward. *Conjectures on Original Composition / Ed. E. J. Morley.* Manchester, 1918.
- Юэ, Пьер-Даниэль.** *Трактат о возникновении романов.* (1666). — Huet, Pierre-Daniel. *Lettre-traité de l'Origine des Romans.* Русский перевод О. Е. Ивановой и Л. А. Сифуровой в кн.: Лафайет М.-М. *дс. Сочинения.* М., 2007.

Библиография исследований

- Античная поэтика: 1991** — Античная поэтика. Риторическая теория и литературная практика. М., 1991.
- Аристотель: 1978** — Аристотель и античная литература. М., 1978.
- Бахмутский: 1985** — Бахмутский В. Я. На рубеже двух веков // Спор о древних и новых. М., 1985.
- Бранка: 1983** — Бранка В. Боккаччо средневековый. М., 1983.
- Бычков: 1995** — Бычков В. В. Эстетика отцов Церкви. М., 1995.
- Виппер: 1976** — Виппер Ю. Б. Поэзия Пялсды. М., 1976.
- Гаспаров: 1986** — Гаспаров М. Л. Средневековые латинские поэтики в системе средневековой грамматики и риторики // Проблемы литературной теории в Византии и латинском средневековье. М., 1986. Также в изд.: Гаспаров М. Л. *Избранные труды: В 2 т.* М., 1997.
- Голенищев-Кутузов: 1975** — Голенищев-Кутузов И. Н. Буало барокко (Эммануэль Тезауро) // Голенищев-Кутузов И. Н. *Романские литературы.* М., 1975.
- Гринцер: 2000** — Гринцер Н. П., Гринцер П. А. Становление литературной теории в Древней Греции и Индии. М., 2000.
- Древнегреческая критика: 1975** — Древнегреческая литературная критика. М., 1975.

- Женетт:1998a* — Женетт Ж. Введение в архитекст // Женетт Ж. Фигуры: В 2-х т. М., 1998. Т. 2.
- Женетт:1998b* — Женетт Ж. Правдоподобие и мотивация // Женетт Ж. Фигуры: В 2-х т. М., 1998. Т. 1.
- Касымжанов:1982* — Касымжанов А.Х. Абу-Наצר аль-Фараби. М., 1982
- Корбен:1964* — Корбен А. История исламской философии (Corbin H. Histoire de la philosophie islamique. Paris, 1964); рус. пер. А. Кузнецова доступен в Интернете: http://www.islamology.ru/library/2008/10/post_18.shtml
- Лазурский:1909* — Лазурский В. Сатирико-нравоучительные журналы Стила и Аддисона. Одесса, 1909.
- Ливергант:2003* — Ливергант А. Предисловие // Джеймс Босуэлл. Жизнь Сэмюэля Джонсона. М., 2003.
- Лосев:1988* — Лосев А. Ф. История античной эстетики. Последние века. том VII. М., 1988.
- Mathesis:1991* — Mathesis. Из истории античной науки и философии. М., 1991.
- Махов:2005* — Махов А. Е. Musica literaria. Идея словесной музыки в европейской поэтике. М., 2005.
- Нестерова:2006* — Нестерова О. Е. Allegoria pro typologia. Ориген и судьба иносказательных методов интерпретации Священного Писания в раннехристианскую эпоху. М., 2006.
- Очерки римской критики:1963* — Очерки римской литературной критики. М., 1963.
- Резов:1966* — Резов Б. Г. Итальянская литература XVIII в. Л., 1966.
- Рейнгард:1976* — Рейнгард Л. Я. Вступительная статья // Дюбо Ж.-Б. Критические размышления о поэзии и живописи. М., 1976.
- Решетов:1987* — Решетов В. Г. Английская литературная теория XVII века. Свердловск, 1987.
- Сагадеев:1980* — Сагадеев А. В. Ибн-Сина (Авиценна). М., 1980.
- Самарин:1964* — Самарин Р. М. Творчество Джона Мильтона. М., 1964.
- Сидорченко:1992* — Сидорченко Л. В. Александр Поуп и художественные искания в английской литературе первой четверти XVIII века. СПб., 1992.
- Тамарченко, Тюпа, Бройтман:2004* — Тамарченко Н. Д., Тюпа В. И., Бройтман С. Н. Теория литературы: В 2-х тт. М.: Academia, 2004.
- Харитонов:2006* — Харитонов Л. А. [Комментарии в кн.]: Исидор Севильский Этимологии, или Начала в XX книгах. Книги I-III: Семь свободных искусств. СПб., 2006.
- Чекалов:2001* — Чекалов К. А. Маньеризм во французской и итальянской литературе. М., 2001.
- Шайтанов:1987* — Шайтанов И. О. «Стольсье безумно и мудро...» // Англия в памфлете. М., 1987.
- Шевырев:1836* — Шевырев С. Теория поэзии в историческом развитии у древних и новых народов. М., 1836.
- Эко:2003* — Эко У. Искусство и красота в средневековой эстетике. СПб, 2003.
- Элиот:2004* — Элиот Т. Эндрю Марвелл // Элиот Т. Избранное: Религия, культура, литература / Пер. с англ. под ред. А.Н. Дорошвича; сост., послесл., коммент. Т. Н. Красавченко. М., 2004.
- Alemán Illán:1997* — Alemán Illán, J. Una traducción inédita del Ars Poética de Horacio, por Tomás Tamayo de Vargas // Críticón, 70, 1997.
- Alemán Illán:1998* — Alemán Illán, J. La traducción por Tamayo de Vargas de Ars Poética — estudio y valoración // Críticón, 75, 1998.
- Atkins:1961* — Atkins J. W. English literary criticism: The medieval phase. L., 1961.
- Atkins:1963* — Atkins J. W. English literary criticism: 17th and 18th centuries. L., 1963.
- Avigdor:1982* — Avigdor E. Coquette et précieuse. P., 1982.
- Baader:1986* — Baader R. Dames de lettres: Autorinen des Preciosen; hocharistocratischen und modernen Salons (1649-1698). Stuttgart, 1986.
- Baldwin:1939* — Baldwin Ch. S. Renaissance literary theory and practice. N. Y., 1939.
- Baldwin:1959* — Baldwin C. S. Ancient Rhetoric and Poetic. Gloucester, 1959.
- Baranda:2007* — Baranda C. El apólogo y el estatuto de la ficción en el Renacimiento // Studia Aurea, 2007. Электронная публикация: <http://www.studiaeurea.com/articulo.php?id=45>
- Barberi Squarotti:1959* — Barberi Squarotti G. Le poetiche del Trecento in Italia // Momenti e problemi di storia dell'estetica in Italia. Milano, 1959.
- Barner:1970* — Barner W. Barockrhetorik: Untersuchungen zu ihren geistlichen Grundlagen. Tübingen 1970.
- Baron:1955* — Baron H. The crisis of early Italian Renaissance. 2 vols. Princeton, 1955.
- Barry:1987* — Barry K. Language, Music and the Sign. A study in aesthetics, poetics and poetic practice from Collins to Coleridge. Cambridge, 1987.
- Bauerhorst:1930* — Bauerhorst K. Der Geniebegriff, seine Entwicklung und seine Formen. Breslau, 1930.
- Beckherrn:1888* — Beckherrn R. M. Opitz, P. Ronsard und D. Heinsius. Königsberg, 1888.
- Behrens:1940* — Behrens I. Die Lehre von der Einteilung der Dichtkunst, vornehmlich vom 16. bis 19. Jahrhundert. Studien zur Geschichte der poetischen Gattungen. Halle a.d.S. 1940 (= Beihefte zur Zeitschrift für romanische Philologie, 92).
- Blanco Gómez* — Blanco Gómez E. Baltasar Gracián // Licceus. Portal de humanidades: <http://www.liceus.com/cgi-bin/aco/itit/01/022601.asp>
- Borinski:1912* — Borinski K. Antike Versharmonik im Mittelalter und in der Renaissance // Philologus. 1912. Bd. 71.
- Borinski:1914* — Borinski K. Die Antike in Poetik und Kunsttheorie von Ausgang des Klassischen Altertums bis auf Goethe und Wilhelm von Humboldt. Bd 1: Mittelalter, Renaissance, Barock. Leipzig, 1914.
- Bourgain:2005* — Bourgain P. (avec la collaboration de M.-Cl. Hubert). Le latin médiéval. Turnhout, 2005.
- Branca:1983* — Branca V. Poliziano e l'umanesimo della parola. Torino, 1983.
- Brink:1963* — Brink C. O. Horace on Poetry. Prolegomena to the literary epistles. Cambridge, 1963.
- Brink:1971* — Brink C. O. Horace on Poetry. The Ars Poetica. Cambridge, 1971.
- Brinkmann:1980* — Brinkmann H. Mittelalterliche Hermeneutik. Tübingen, 1980.
- Brower:1971* — Brower R. A. An Allusion to Europe: Dryden and Tradition // Seventeenth century English poetry: Modern essays in criticism / Ed. by W. R. Keast. L., 1971.
- Bruyne:1946* — Bruyne E. de. Etudes d'esthétique médiévale. 3 vols. Brussels, 1946.
- Butterworth:1977* — Averroës' three short commentaries on Aristotle's «Topics», «Rhetoric», and «Poetic» / Ed. and translated by Ch. E. Butterworth. Albany, 1977
- Cambridge history of literary criticism:1989* — Cambridge history of literary criticism. V. 1: Classical criticism. Ed. G. Kennedy. Cambridge, 1989.
- Carruthers:2006* — Carruthers M. Sweetness // Speculum. 2006. Vol. 81, October.
- Chalmers:1803* — Chalmers A. British essayists; with preface, historical and biographical. L., 1803.
- Checa Beltrán:2004* — Checa Beltrán J. Pensamiento literario del siglo XVIII español. Antología comentada. Madrid, 2004.
- Coigneau:1985* — Coigneau D. Matthijs de Castelein: «excellent poete moderne» // Verslagen en Mededelingen van de Koninklijke Academie Nederlandse Taal- en Letterkunde. 1985.
- Croce:1959* — Croce F. Le poetiche del Barocco in Italia // Momenti e problemi di storia dell'estetica in Italia. Milano, 1959.
- Croce:1967* — Croce F. Critica e trattatistica del Barocco // Il Seicento. Milano, 1967.
- Curtius:1973* — Curtius E. R. Europäische Literatur und lateinische Mittelalter. 8 Auflage. Bern, 1973.
- Dahlhaus:1976* — Dahlhaus K. Musikästhetik. Köln, 1976.
- Dahlhaus:1979* — Dahlhaus K. Die Idee der absoluten Musik. Leipzig, 1979.
- Dalfen:1974* — Dalfen J. Polis und Poiesis. Die Auseinandersetzung mit der Dichtung bei Platon und seinen Zeitgenossen. München, 1974.
- Dammann:1967* — Dammann R. Der Musikbegriff im deutschen

- Barock. Köln, 1967.
- Damrosch:1976* — Damrosch L., Jr. The uses of Johnson's criticism. Charlottesville, 1976.
- Davis:1992* — Davis M. Aristotle's Poetics. The poetry of philosophy. Lanham, 1992.
- Day:1965* — Day L. C. The lyric impulse. Cambridge (Mass.), 1965.
- Denis:2001* — Denis D. Le Parnasse galant. Institution d'une catégorie littéraire au XVII siècle. P., 2001.
- Dickey:1968* — Dickey M. Some commentaries on the De inventione and Ad Herennium of the eleventh and early twelfth centuries // Medieval and Renaissance Studies. 1968, Vol. 6.
- Drake:1805* — Drake N. Essays, biographical, critical, and historical, illustrative of the Tatler, Spectator, and Guardian. 3 vol. L., 1805.
- Dubrow:1982* — Dubrow H. Genre. N. Y., 1982.
- Elioseff:1963* — Elioseff L. The cultural milieu of Addison's literary criticism. Austin, 1963
- Eliot:1938* — Eliot T.S. A note on two odes of Cowley // Seventeenth century studies. Oxford, 1938.
- Elizabethan essays:1904* — Elizabethan critical essays. Oxford, 1904.
- Else:1957* — Else G. Aristotle's Poetics. The Argument. Cambridge, 1957.
- Else:1986* — Else G. Plato and Aristotle on poetry. Chapel Hill; Lnd., 1986.
- Esmein:2005* — Esmein C. L'invention du roman français au XVII siècle // Loxias 10. Doctoriales II. 15.09.2005. <http://revel.unice.fr/loxias>.
- Essays:1992* — Essays on Aristotle's Poetics. Ed. A. Rorty. Princeton, 1992.
- Faral:1924* — Faral E. La doctrine // Les arts poétique du XII et du XIII siècle / Ed. par E. Faral. P., 1924.
- Fischer:1991* — Fischer B. Shifting paradigms: New approaches to Horace's Ars Poetica. Atlanta, 1991.
- Ford:2002* — Ford A. The Origins of criticism. Literary culture and poetic theory in classical Greece. Princeton, 2002.
- Forestier:2003* — Forestier G. Passions tragiques et règles classiques. Essai sur la tragédie française. P., 2003.
- Fuhrmann:1992* — Fuhrmann M. Die Dichtungstheorie der Antike: Aristoteles — Horaz — «Longin»; eine Einführung. Darmstadt, 1992.
- Fumaroli:1980* — Fumaroli M. L'Âge de l'éloquence. Rhétorique et «res literaria» de la Renaissance au seuil de l'époque classique. Genève, 1980.
- Garin:1957* — Garin E. Educazione in Europa. Bari, 1957.
- Gaunt and Marshall:2005* — Gaunt S., Marshall J. Occitan grammars and the art of Troubadour poetry // The Cambridge history of literary criticism. Vol. 2: The Middle Ages / Ed. A. Minnis and I. Johnson. Cambridge, 2005.
- Gmelin:1932* — Gmelin H. Das Prinzip der Imitatio in den Romanischen Literaturen der Renaissance // Romanische Forschungen. 1932. Vol. 46. N 1-2.
- Goetz:1997* — Goetz H.-W. Zeitbewusstsein und Zeitkonzeptionen in der hochmittelalterlichen Geschichtsschreibung // Zeitkonzeptionen. Zeiterfahrung. Zeitmessung. Stationen ihres Wandels vom Mittelalter bis zur Moderne. Paderborn, 1997.
- Golden:1992* — Golden L. Aristotle on tragic and comic mimesis. Atlanta, 1992.
- Goldstein:1968* — Goldstein H. D. Discordia concors, decorum and Cowley // English Studies. Nijmegen (Netherlands), 1968. Vol. XLIX, N 6.
- Gould:1990* — Gould T. The Ancient quarrel between poetry and philosophy. Princeton, 1990.
- Grady:1980* — Grady H. H. Rhetoric, wit and art in Gracián's Agudeza // Modern Language Quarterly. 1980. Vol. 41, N 1.
- Greenberg:1990* — Greenberg N. A. The Poetic theory of Neoptolemus. N. Y.; Lnd., 1990.
- Greenfield:1981* — Greenfield C.C. Humanist and scholastic poetics, 1250-1500, East Brunswick (NJ), 1981.
- Griener:1975* — Griener J. Translation of French sentimental prose fiction in late eighteenth century England: The history of a literary vogue. Dunham (N.C.), 1975.
- Grube:1965* — Grube G. M. The Greek and Roman critics. Toronto, 1965.
- Génétiot:2005* — Génétiot A. Le classicisme. P., 2005.
- Haas:1984* — Haas M. Die Musiklehre im 13. Jahrhundert von Johannes de Garlandia bis Franco // Die Geschichte der Musiktheorie. Bd 5: Die mittelalterliche Lehre von der Mehrstimmigkeit. Darmstadt, 1984.
- Hagstrum:1952* — Hagstrum J. H. Samuel Johnson's literary criticism. Minneapolis, 1952.
- Halliwell:1986* — Halliwell S. Aristotle's Poetics. Lnd., 1986.
- Hardison:1974* — Hardison O. B., Jr. General introduction // Medieval literary criticism. Translations and Interpretations / Ed. O. B. Hardison, Jr. N. Y. etc, 1974.
- Harriott:1969* — Harriott R. Poetry and criticism before Plato. Lnd., 1969.
- Hathaway:1962* — Hathaway B. The age of criticism: The late Renaissance in Italy. Ithaca, N. Y., 1962.
- Hathaway:1968* — Hathaway B. Marvels and commonplaces; Renaissance literary criticism. N. Y., 1968.
- Haug:1985* — Haug W. Literaturtheorie im deutschen Mittelalter von den Anfängen bis zum Ende des 13 Jahrhunderts. Eine Einführung. Darmstadt, 1985.
- Hazard:1946* — Hazard P. La pensée européenne au XVIII-e siècle. P., 1946.
- Hernández:1985-1986* — Hernández M. T. La teoría literaria del conceptismo en Baltasar Gracián // E.L.U.A. 3, 1985-1986.
- Herrick:1946* — Herrick M. The fusion of Horatian and Aristotelian literary criticism, 1531-1555. Urbana, 1946.
- Histoire des poétiques:1997* — Histoire des poétiques / Sous la dir. de J. Bessière ... [et al.]. P., 1997.
- Islamic Philosophy* — Islamic Philosophy. From Routledge Encyclopedia of Philosophy / Ed. E. Craig. Электронная публикация: <http://www.muslimphilosophy.com/ip/rep/>
- Janko:1984* — Janko R. Aristotle on Comedy. Lnd., 1984.
- Javitch:1999* — Javitch D. The assimilation of Aristotle's «Poetics» in sixteenth-century Italy // The Cambridge history of literary criticism. Vol. 3: The Renaissance. Cambridge, 1999.
- Jensen:1923* — Philodemos. Über die Gedichte V. Buch. Text mit Übersetzung und Erläuterung von Chr. Jensen. Berlin, 1923
- Johnston:1986* — Johnston M. D. The natural rhetoric of Ramon Llull // Essays in Medieval Studies. Vol. 3. 1986.
- Kallendorf:1995* — Kallendorf C. From Virgil to Vida: The Poeta Theologus in Italian Renaissance commentary // Journal of the History of Ideas. 1995. Vol. 56, N 1.
- Kaminski:2003* — Kaminski N. «Ich sage die senewen äne bogen». Wolframs Bogengleichnis slehte gelesen // Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. 2003. Jg. 77. Heft 1.
- Karl:1974* — Karl F. R. The adversary of literature: The English novel of the eighteenth century: A study in genre. N. Y., 1974.
- Ker:1925* — Ker W. P. Collected essays. L., 1925.
- Kremer:2008* — Kremer N. Préliminaires à la théorie esthétique du XVIII siècle. P., 2008.
- Larue:1994-1996* — Larue A. Un combat esthétique au tournant des Lumières: le beau contre le goût // Figures de l'art. 1994-1996. N 2.
- Lausberg:1960* — Lausberg H. Handbuch der literarischen Rhetorik. München, 1960.
- Lausberg:1990* — Lausberg H. Elemente der literarischen Rhetorik. Ismaning, 1990.
- Lecoq:1993* — Lecoq Jean. L'ideal et la difference. La perception de la personnalité littéraire à la Renaissance. Genève, 1993.
- Ledbetter:2003* — Ledbetter G. Poetics before Plato: Interpretation and authority in Early Greek theories of poetry. Princeton, 2003.
- Leidl:2005* — Leidl Ch. Autor und Werk. Metaphern in der Konstitution literarischer Kategorien // Dictynna: Revue de poétique latine. Lille, 2005. N 2.
- Lempicki:1920* — Lempicki S. von. Geschichte der deutschen Literaturwissenschaft bis zum Ende des 18. Jahrhunderts. Göttingen, 1920.
- Lulé:2004* — Lulé S. Oper als ästhetisches Modell für die Literatur um 1800. Giessen, 2004 // <http://geb.uni-giessen.de/geb/volltexte/2006/3016/>

- López-Farjeat:2005* — López-Farjeat L. X. Antecedentes de la interpretación aviceniense de la Poética de Aristóteles // Signos Filosóficos. Julio-diciembre, año/vol. VII, número 014, 2005.
- Maitre:1999* — Maitre M. Les Précieuses. Naissance des femmes de lettres en France au XVII siècle. P., 1999.
- Maresca:1974* — Maresca T. E. From epic to novel. Columbus, 1974.
- Markwardt:1937* — Markwardt B. Geschichte der deutschen Poetik. Band 1: Barock und Frühaufklärung. B., 1937.
- Markwardt:1956* — Markwardt B. Geschichte der deutschen Poetik. Band 2: Aufklärung, Rokoko, Sturm und Drang. B., 1956.
- Marín:1985* — Marín N. Por una Poética imposible: La Academia Española y la obra de Luzán // Anales de la literatura española. Alicante, 1985. N. 4. Электронная публикация: <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/05818518922725095209079/p0000001.htm>
- McKeon:1952* — McKeon R. Literary criticism and the concept of imitation in Antiquity // Critics and criticism, ancient and modern. Chicago, 1952.
- McLaughlin:1995* — McLaughlin M. L. Literary imitation in the Italian Renaissance: The theory and practice of literary imitation in Italy from Dante to Bembo. N. Y., 1995.
- Medieval literary criticism:1974.* — Medieval literary criticism. Translations and Interpretations / Ed. O. B. Hardison, Jr. N. Y. etc, 1974.
- Medieval literary theory:1988* — Medieval literary theory and criticism, c. 1100 — c. 1375: the commentary-tradition. / Ed. A. J. Minnis, A. B. Scott. Oxford; N. Y., 1988.
- Medieval literary theory:1991* — Medieval literary theory and criticism, c. 1100 — c. 1375. The commentary-tradition. / Ed. by A.J. Minnis and A.B. Scott. Revised edition. Oxford, 1991.
- Mehtonen:1996* — Mehtonen P. Old concepts and new poetics. Historia, argumentum, and fabula in the twelfth- and early thirteenth-century latin poetics of fiction (dissertation). Societas Scientiarum Fennica, 1996 (=Commentationes Humanarum Litterarum 108).
- Meirinhos:2005* — Meirinhos J. F. Dessiner le savoir. Un schéma des sciences du XII siècle dans un manuscrit de Santa Cruz de Coimbra // Itinéraires de la raison. Louvain-la-Neuve, 2005. P. 187-204.
- Metzeltin:2003* — Metzeltin M. De la retórica al análisis del discurso // TONOS. Revista electrónica de estudios filológicos. Número 6, diciembre 2003: <http://www.um.es/tonosdigital/znum6/estudios/Metzeltin.htm>
- Minnis:1984* — Minnis A. J. Medieval theory of authorship. Lnd, 1984.
- Mittenzwei:1962* — Mittenzwei J. Das musikalische in der Literatur. Ein Überblick von Gottfried von Strassburg bis Brecht. Halle, 1962.
- Mohrmann:1955* — Mohrmann Ch. Le dualisme de la latinité médiévale // Latin Vulgaire, Latin des Chrétiens, Latin Médiévale. Paris, 1955.
- Moralejo:1980* — Moralejo J. L. Literatura hispano-latina (siglos V — XVI) // Historia de las literaturas hispánicas no castellanas / Plancada y coordinada por J. M. Díez Borque. Madrid, 1980.
- Moreno Hernández:2002* — Moreno Hernández C. Juglaría, Clercía y traducción // Lemir 6 (2002): Sin paginación. Доступна в Интернет: <http://www.vallenajerilla.com/bercco/morenohernandez/juglariaclerciciatraduccion.htm>
- Moss:1999* — Moss A. Horace in the sixteenth century: Commentators into critics // The Cambridge history of literary criticism. Vol. 3: The Renaissance. Cambridge, 1999.
- Müller:2002* — Müller U., Briesemister D u. a. Streitgedicht // Lexikon des Mittelalter. München 2002. Bd 8.
- Navarrete:1994* — Navarrete, I. Orphans of Petrarch: Poetry and theory in the Spanish Renaissance. Berkeley, 1994. Доступна в Интернет: <http://ark.cdlib.org/ark:/13030/ft30000518/>
- Nencioni:1967* — Nencioni G. Dante e la retorica // Dante e Bologna ai tempi di Dante. Bologna, 1967.
- Nivelle:1977* — Nivelle A. Literaturästhetik der europäischen Aufklärung. Wiesbaden, 1977.
- Nokes:1987* — Nokes D. Raillery and Rage: A Study of Eighteenth century satire. N. Y., 1987.
- Norton:1999* — Norton G. P., Cottino-Jones M. Theories of prose fiction and poetics in Italy: Novella and romanzo, 1525-1596 // The Cambridge history of literary criticism. Vol. 3: The Renaissance. Cambridge, 1999.
- Ohly:1977* — Ohly F. Die Kathedrale als Zeitenraum. Zum Dom von Siena (1972) // Ohly F. Schriften zur Mittelalterlichen Bedeutungsforschung. Darmstadt, 1977.
- Onorato:2005* — Onorato A. Albertino Mussato e Magister Ioannes: la corrispondenza poetica // Studi Medievali e umanistici. 2005. N 3.
- Orrell:1978* — Orrell J. The musical canon of proportion in Jonson's «Hymenaei» // English Language Notes. 1978. Vol. 15, N 3.
- Osgud:1930* — Osgud Ch. Introduction // Boccaccio on poetry. Princeton, 1930.
- Péter:1999* — Péter A. A second essay in romantic typology: lord Byron in the wilderness // Neohelicon. 1999. Vol. XXVI, N 1. P. 39-54.
- Papell:1957* — Papell A. La prosa literaria del neoclasicismo al romanticismo // Historia general de las literaturas hispánicas / Publicada bajo la dirección de D. Guillermo Díaz-Plaja. V. IV: Siglos XVIII y XIX. Segunda parte. Barcelona, 1957.
- Pechel:1909* — Pechel R. Geschichte der Theorie des Epigramms von Scaliger bis zu Wernicke // Christian Wernickes Epigramme / Hrsg. und eingeleitet von R. Pechel. Berlin, 1909.
- Pechter:1975* — Pechter E. Dryden's classical theory of literature. Cambridge, 1975.
- Peppermüller:2002* — Peppermüller R. Schriftsinne // Lexikon des Mittelalters. München, 2002. Bd 7. S. 1569.
- Peyer:1955* — Peyer H. Herders Theorie der Lyrik. Winterthur, 1955.
- Philodemus and poetry:1995* — Philodemus and poetry: Poetic theory and practice in Lucretius, Philodemus and Horace / Ed. D. Obbink. Oxford, 1995.
- Philodemus:2000* — Philodemus on poems. Book 1 / Ed. R. Janko. Oxford, 2000.
- Pigman:1979* — Pigman G. W. Imitation and the Renaissance sense of the past: The Reception of Erasmus' Ciceronianus // The Journal of Medieval and Renaissance Studies. 1979. N 9.
- Pigman:1980* — Pigman G. W. Versions of imitation in the Renaissance // Renaissance Quarterly. 1980. Vol. 33, N 1.
- Pizzani, Milanese:1990* — Pizzani U., Milanese G. «De Musica» di Agostino d'Ippona. Commento. Palermo, 1990.
- Plaisant:1974* — Plaisant M. S. La sensibilité dans la poésie Anglaise au début du XVIII siècle: Evolution et transformation. Lille, 1974.
- Plato on Poetry:1996* — Plato on Poetry / Ed. P. Murray. Cambridge, 1996.
- Pozuelo Yvancos:2004* — Pozuelo Yvancos J. M. La «Agudeza y arte de ingenio», primera neorretórica // Baltasar Gracián IV Centenario (1601-2001). Zaragoza, 2004. Электронная публикация: <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/57982064905240162900080/p0000001.htm>
- Poétiques du roman:2004* — Poétiques du roman. Scudéry, Huet, Du Plaisir et autres textes théoriques et critiques du XVII siècle sur le genre romanesque. P., 2004.
- Pérez Lasheras:2001* — Pérez Lasheras A. Arte de ingenio y Agudeza y arte de ingenio // Baltasar Gracián: Estado de la cuestión y nuevas perspectivas / Coordinado por A. Egido y M. Del Carmen Mariñ Pina. Zaragoza, 2001. Электронная публикация: http://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/20/45/_ebook.pdf
- Quadlbauer:1962* — Quadlbauer F. Die antike Theorie der genera dicendi im lateinischen Mittelalter. Wien, 1962.
- Raimondi:1960* — Raimondi E. Introduzione // Trattatisti e narratori del Seicento. Milano; Napoli, 1960.
- Río:1956* — Río A. de Jovellanos // Historia general de las literaturas hispánicas / Publicada bajo la dirección de D. Guillermo Díaz-Plaja. V. IV: Siglos XVIII y XIX. Primera parte. Barcelona, 1956.
- Risco:1956* — Risco V. El padre maestro fray Benito Jerónimo Feijóo Montenegro // Historia general de las literaturas hispánicas / Publicada bajo la dirección de D. Guillermo Díaz-Plaja. V. IV: Siglos XVIII y XIX. Primera parte. Barcelona, 1956.
- Robertson:1980* — Robertson D. W. Some Medieval literary terminology, with special reference to Chrétien de Troyes (1951) // Robertson D. W. Essays in Medieval Culture. Princeton, 1980.
- Rosen:1988* — Rosen S. The Quarrel between philosophy and poetry. Studies in Ancient thought. N. Y.; Lnd., 1988.
- Rossi:1968* — Rossi P. Giambattista Vico // Il Settecento / A cura di N. Sapegno, E. Cecchi. Milano, 1968.
- Rozas:2002* — Rozas J. M. Significado y doctrina del arte nuevo de Lope

- de Vega. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002. Электронная публикация: <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/45702844323447217765679/index.htm>
- Russell:1981* — Russell D. A. Criticism in Antiquity. Berkeley; Los Angeles, 1981.
- Sabbadini:1885* — Sabbadini R. Storia del cicronianismo e di altre questioni letterarie nell'età della Rinascenza. Torino, 1885.
- Sampson:1944* — Sampson G. The concise Cambridge history of English literature. Cambridge, 1944.
- Scherpe:1968* — Scherpe K. Gattungspoetik im 18. Jahrhundert. Historische Entwicklung von Gottsched bis Herder. Stuttgart, 1968.
- Schmidt:1985* — Schmidt J. Die Geschichte des Genie-Gedankens 1750-1945. Darmstadt, 1985. Bd 1-2.
- Schmitz:1960* — Schmitz U. Dichtung und Musik in Herders theoretischen Schriften. Köln, 1960.
- Schnyder:2002* — Schnyder M. Glücksspiel und Vorsehung: Die Würfelspielmetaphorik im «Parzifal» Wolframs von Eschenbach // Zeitschrift für deutsche Altertum und deutsche Literatur. Stuttgart, 2002. Bd 131, Hf 3.
- Simonelli:1967* — Simonelli M. Allegoria e simbolo dal Convivio alla Comedia // Dante e Bologna ai tempi di Dante. Bologna, 1967.
- Simson:1974* — Simson O. von. The Gothic cathedral: Origins of Gothic architecture and the Medieval concept of order. 2 ed. Princeton, 1974.
- Spies:1989* — Spies M. Developments in the sixteenth-century Dutch poetics. From «rhetoric» to «renaissance». 1989. http://www.dbnl.nl/tekst/spic010deve01_01/spic010deve01_01_0001.htm
- Spingarn:1908-1909* — Spingarn J. E. (ed.). Critical essays of the Seventeenth century. Vols. I-III. Oxford, 1908-1909.
- Spingarn:1924* — Spingarn J. E. A history of literary criticism in the Renaissance. 7 ed. N. Y., 1924.
- Stauffer:2009* — Stauffer I. Verführende Schriftkörper? Liebe, Ekel und Tod bei Christian Friedrich Hunold // Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. Stuttgart, 2009. Jg. 83, H. 1.
- Strässle:2005* — Strässle Th. De arte salis: Von der Modellierung einer stofflicher Poetologie in der römische Rhetorik // Antike und Abendland. Berlin; N. Y., 2005. Bd LI.
- Sánchez Lailla:2000* — Sánchez Lailla L. Dice Aristóteles — la reescritura de la Poética en los Siglos de Oro // Críticón, 79, 2000.
- Timmermans:2005* — Timmermans L. L'accès des femmes à la culture sous l'ancien régime. P., 2005.
- Toffanin:1920* — Toffanin G. La fine dell'umanesimo. Torino, 1920.
- Toffanin:1950* — Toffanin G. Il Cinquecento. Milano, 1950.
- Toynbee:1923* — Toynbee P. The bearing of the cursus on the text of Dante's «De vulgari eloquentia» // Proceedings of the British Academy. Vol. 10. 1923.
- Traub:1991* — Traub A. Das Ereignis Notre Dame // Die Musik des Mittelalters (Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Bd 2) / Hrsg. von H. Möller, R. Stephan. Laaber, 1991.
- Ulivi:1959* — Ulivi F. L'imitazione nella poetica del Rinascimento. Milano, 1959.
- Ullman:1963* — Ullman B. The humanism of Coluccio Salutati. Padova, 1963.
- Vilanova:1953* — Vilanova A. Preceptistas de los siglos XVI y XVII // Historia general de las literaturas hispánicas / Publicada bajo la dirección de D. Guillermo Díaz'Plaja. Vol. III: Renacimiento y Barroco. Barcelona, 1953.
- Visser:1978* — Visser N.W. The generic identity of the novel // Novel. Providence, 1978. Vol. 11, N 1.
- Vossler:1900* — Vossler K. Poetische Theorien in der Italienischen Frührenaissance. Berlin, 1900.
- Wanamaker:1975* — Wanamaker M. C. Discordia concors: The wit of metaphysical poetry. Port Washington (N. Y.), 1975.
- Warton:1824* — Warton T. The History of English poetry from the close of the eleventh to the commencement of the eighteenth century: In 4 vols. L., 1824.
- Wasserman:1959* — Wasserman Earl R. The subtler language: Critical reading of neoclassic and romantic poems. Baltimore, 1959.
- Weinberg:1942* — Weinberg B. Scaliger versus Aristotle on Poetics // Modern Philology. 1942. Vol. 39. N 4 (May).
- Weinberg:1952a* — Weinberg B. Robortello on the Poetics // Critics and criticism: ancient and modern. / Ed. R. S. Crane. Chicago, 1952.
- Weinberg:1952b* — Weinberg B. Castelvetro's Theory of Poetics // Critics and criticism: ancient and modern. Ed. R. S. Crane. Chicago, 1952.
- Weinberg:1961* — Weinberg B. A history of literary criticism in the Italian Renaissance. 2 vol. Chicago, 1961.
- Weiss:2005* — Weiss J. Literary theory and polemic in Castile, c. 1200 — c. 1500 // The Cambridge history of literary criticism. V. 2: The Middle Ages / Ed. A. Minnis and I. Johnson. Cambridge, 2005.
- Williamson:1961* — Williamson G. The proper wit of poetry. L., 1961.
- Willis:1956-1957* — Willis R. S. Mester de clerecia: a definition of the Libro de Alexandre // Romance Philology. Vol. X (1956-1957).
- Wimsatt, Brooks:1964* — Wimsatt W. K., Jr., Brooks C. Literary criticism. A short history. Calcutta, 1964.
- Winn:1981* — Winn J. A. Unsuspected eloquence. A history of the relations between poetry and music. New Haven, 1981.
- Wittkower:1965* — Wittkower R. Architectural principles in the age of Humanism. N. Y., 1965.

ПРЕДМЕТНО- ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ

Полужирным выделены страницы, на которых находится экскурс, посвященный данному термину. Указатель и Тезаурус составлены А. Е. Маховым.

abreviatio · 107
abusio · 423
accessus ad auctores · 52, 87, 88, 96, 99, 101, 102, 112, 241, 241, 343; accessus к Горацию · 15, 97
acumen — см. *остроумие*
acutetze — см. *остроумие*
adiectio, добавление · 437
adiunctio, присоединение · 445
admirabilitas, admiratio — см. *удивительное*
aequivocum · 356
aetiologia, суждение о причине · 439, 452
agudeza — см. *остроумие*
alienatio mentis · 353
ambiguitas · 343
amphibolia · 343
amplificatio · 105
animum agere · 86
annominatio · 440
antapodosis · 451
anticipatio · 451
antithesis · 447, 456. См. также *антитеза*
apodosis · 451, 452, 456, 457
apokrisis · 446
argumentum · 13, 14, 21, 63, 70, 97, 101, 102, 104, 197, 241, 251, 255, 259, 330, 393; противопоставлен contextio, *Макробий* · 97
argutia — см. *остроумие*
ars: dictaminis · 124, 132, 328; fingendi · 70, 96; rithmica · 328; ars salis · 414
arte de trobar · 217; auctoritas · 94, 98, 100, 452
aversio, отворачивание от предмета речи · 439, 446, 451
Böttcher I. · 37
Baader F. · 390
Baldwin Ch. S. · 318
Baranda C. · 219
Baron H. · 126
Bauerhorst K. · 321
Bear R. S. · 17
bel esprit · 187
Bourgain P. · 111
Brooks C. · 316
Brower R. A. · 304
Butcher S. H. · 391
Butterworth Ch. · 206, 207
Bywater I. · 391
cantigas: de amico; de amor; de maldize · 211
captatio benevolentiae — см. *снискание благосклонности*

casual-carmina — см. *стихотворение на случай*
causa: efficiens; finalis; formalis; materialis · 52, 99, 100
Chalmers A. · 408
circuitio · 105
circumitio · 426, 427
circumlocutio · 105, 426
circumloquium · 427
Clark D. · 297
clausula · 111, 195, 196, 456
cogitatio · 207, 353, 437
Coigneau D. · 308
color · 102, 107, 108, 109, 163, 165, 166, 325, 353, 356, 369, 431, 449, 451
commentator · 98
commiseratio · 135
commoratio · 450
commutatio, повторение в обратном порядке · 439, 443, 448, 450
compilator · 98
concept — см. *концепт*
conceptio · 443
concessio · 439, 451
conciliatio, сближение · 439, 447, 451
concordia discors (concors discordia, discordia concors) · 107, 112, 324-327, 362; как определение остроумия · 326
conformatio · 438, 449
congeries · 441
coniunctio · 146, 442, 445; conjuncture · 108, 356; conjunctura · 31, 108, 356. См. также *соединение*
consuetudo · 209, 372
contemplatio · 353
contentio · 441, 447
conversio · 440
copia verborum · 38, 43, 264, 421, 438
copla · 215, 216, 220
copulatio · 441
coq al asne — см. *кокалан*
correctio, уточнение-исправление · 109, 439, 447, 452
cortex · 126, 355. См. также *покров*
cortezia · 329, 427
creatio ex nihilo · 34, 35, 38; *Харсдёрфер* · 246; *Каприано* · 382
Damrosch L. · 302
Davis W. R. · 23
decor · 89
decorum — см. *декорум*
delectare-prodesse — см. *удовольствие и польза; docere - delectare - movere*
delectatio · 90, 96
demonstratio · 448
Denis D. · 317
derivatio · 440, 441
descort · 325
descriptio · 448
determinatio, процедура построения текста, в поэтике 12-13 вв. · 109

detractio, убавление · 437, 438, 442
diareisis · 442
dialogismos · 449
dianoia — см. *мысль*
diaphora · 441
diatyposis · 384
dictio · 91, 109, 110, 133, 135, 302, 325, 332, 421, 438, 440, 442
digressio · 106
dilatio · 105
discordia concors — см. *concordia discors*
dispositio, расположение · 43, 49, 104, 127, 131, 133, 141, 142, 147, 151, 241, 379, 399, 428; расположение естественное и искусственное · 49, 104; расположение как определение содержания, *Филодем* · 81
dissimulare artem — см. *искусство в том, чтобы скрыть искусство*
dissolutio · 443
distinctio, антистасис · 438, 439, 441, 448
distributio, расчленение · 384, 438, 441, 442, 449
diversivocum · 356
docere - delectare - movere (flectere), обязанности оратора · 19, 54, 55, 70, 85, 89, 92, 95, 133, 137, 144, 245, 251, 256, 261, 330, 332, 336, 431; возбуждение слушателя, *Лонгин*, *Цицерон* · 85
Drake N. · 408
dubitatio, сомнения-затруднение · 439, 446
dulce · 50, 57, 69, 88, 97, 102, 119, 124, 141, 177, 196, 319;
dulcis · 86
eadem rem dicere · 439, 450
efficacia · 29, 145
effiguratio · 449
eidolopoiia · 450
elegantia (eleganzia) · 178, 362, 370, 373
Elioseff L. · 298
elocutio, украшение, выражение · 37, 127, 131, 133, 134, 141, 147, 151, 180, 183, 198, 199, 308, 324, 369, 376, 378, 379, 416, 427, 428, 437-439
eloquentia · 89, 91, 92, 240, 324, 345, 369, 371, 372, 374, 375, 415, 452. См. также *риторика*
emulatio · 376
enargeia · 83, 140, 381, 382, 384, 386, 448
enumeratio, перечисление · 438, 441
epanodos · 448
Erstaunen · 247
Escal F. · 334
evidentia, изображение · 29, 140, 245, 263, 382, 384, 439, 448, 449, 452, 453
exclamatio, восклицание · 439, 448

exemplum, пример · 16, 88, 105, 127, 128, 354, 376, 451
exercitatio · 243, 371, 372, 379
expolitio: как средство расширения (interpretatio) · 105; остановка для отделки · 105, 439, 450, 452
falsum · 97, 132, 356
fama · 85
fancy · 357
favola — см. *фабула*
festivitas · 178, 424
fictio · 25, 52, 96, 335; fictum · 132, 240; fictura · 108
fictio personae · 449, 450
figmentum · 70, 96, 97, 356
fin'amor · 329, 427, 428, 429
finitio, определение · 439, 447
finzione · 436
forma tractandi, forma tractatus · 52, 99
Freudenspiel · 247
Fumaroli M. · 183
fumus · 427
Furcht · 247
furor (poeticus, poetic, divino) · 28, 29, 30, 36, 124, 126, 126, 129, 129, 150, 172, 176, 176, 193, 224, 256, 447. См. также *одержимость*
Fyfe W. H. · 391
Gaunt S. · 210, 211
GedichtGeschicht · 250
Gelegenheitsdichtung · 243
geminatio, удвоение · 438, 439
genus · 46; 62, 131, 330 (*Диомед*), 89, 415 (*Августин*), 102 (*Марциан Капелла*), 115 (*Данте*); 134 (*Линья*); 143 (*Каприано*); 242 (*Опиц*); 384 (*Маццони*); genus dicendi · 45; 143 (*Фракасторо*); 199 (*Исидор Севильский*); 375 (*Полициано*); 415 (*Цицерон*, «*Риторика к Гереннию*»); 416 (*Сервий*). См. также *род*.
GeschichtGedichte · 250
Goetz H.-W. · 354
Goldstein H. D. · 326
gradatio · 439
Grady H. H. · 326
gravitas · 107, 424
Greenfield C. C. · 120, 127, 128, 129
Günther H. · 333
Haas M. · 318
Hardison O. B. · 110
Hathaway B. · 140, 148, 152, 383
Haug · 235, 236
Herrick M. · 135
historia - argumentum - fabula 13, 14, 63, 97, 101; 102 (*Марциан Капелла*); 197 (*Исидор*); 259, 393 (*Готмед*); 330; historia - plasma - muthos · 13, 84
historia · 20, 21, 22, 70, 84, 103, 104, 108, 138, 193, 226, 233, 240, 330, 349, 350, 353, 356, 393
hysteron proteron · 439, 453
illusio · 425, 454

- illustratio · 448
 imaginatio · 448
 imago · 11, 21, 89, 103, 197, 289, 290, 374
 imitatio · 11, 23, 28, 36, 93, 103, 135, 149, 154, 157, 180, 208, 231, 240, 258, 293, 318, 330, 338, 368, 370-372, 376, 377, 379, 380, 382, 385, 386, 388, 391, 401, 449. См. также *подражание*
 immutatio, замена · 421, 422, 423, 427, 437, 438, 439, 453
 improprietas · 422
 In primis, трактат · 91
 inconexio · 443
 inexpectatio · 363
 infima doctrina · 113
 inflatum · 416
 ingenio · 28, 44, 115, 119, 219, 220, 224, 229, 230, 231, 233, 326, 369, 370, 377, 440; ingegno (*Тезауро*) · 170; ingenium · 27, 28, 86, 115, 124, 130, 131, 219, 322, 357, 358; ingenium/ars · 219; ingenio и genio, различие у *Грасиана* · 231; ingenium, *Б. Джонсон* · 357. См. также *гений, остроумие*
 integumentum — см. *покров*
 intentio · 96, 99, 100, 112, 271, 343; intentio у Вергилия · 99; intentio у Овидия · 99; intentio, в Песни Песней · 100; intentio: разные интенции в одном тексте, средневековый accessus · 100
 interclusio · 452
 interpositio · 452
 interpretatio · 87, 100, 105, 111, 350, 444, 450
 interrogatio, вопрошание · 446
 interruptio · 453
 inventio - dispositio - elocutio · 131, 133, 141, 151
 inventio, нахождение, изобретение · 23, 27, 31, 37, 51, 90, 120, 121, 127, 131, 133, 141, 147, 151, 158, 160, 178, 180, 198, 217, 231, 235, 312, 357, 365, 369, 370, 373, 379, 427, 428, 437; inventio, переход из области риторики в область поэзии · 90; изобретение-нахождение и подражание, разграничение, *Пеллегино* · 160; inventio, негативный смысл, *Исидор* · 198; inventio и подражание, их идентификация, *Сальвиати* · 160; inventio и трубадуры, *Гирут Рикьер* · 427; изобретение - душа, расположение - тело стихотворения, *Ноймейстер* · 48, 258; изобретение *Мармонтель* ставит ниже выбора · 192; нахождение вещей, *Опиц* · 242; нахождение идеи как иррациональный процесс, *Морхоф* · 251; изобретение по общим местам вытеснено изобретением образным, *Гердер* · 279; *Гунольд* · 257; *д'Оже* · 182; *Демье* · 183; *Менлинг* · 255; нахождение - инструмент поэта, *Виперано* · 146; ограничение активности поэта в области нахождения, *Корреа* · 134; *Ронсар* · 183; imitatio и inventio · 380; изобретения свобода, *Штилер* · 252; изобретение в определенных поэзии, *Киндерманн* · 250; *Энсина* · 217; invention, *Кэрю* · 357
 inversio · 443, 454
 invocatio · 102, 103, 105, 114, 239
 involucrum · 355
 irrisio · 454
 iteratio · 439
 Javitch D. · 135
 je ne sais quoi · 51, 186, 187, 311, 317, 414; no sé qué · 51, 235
 Johnston M. D. · 210
 junctura · 108
 Kaminski N. · 54, 238
 kosmos · 73, 81
 Kremer N. · 189
 Kunstwelt · 50, 280
 laudatio temporis acti, в средневерхненемецкой литературе · 237
 leptologia · 449
 lexis · 80, 81
 licentia · 439, 446
 linea cordis · 51, 104, 285
 littérature, введение термина *Мармонтелем* · 192
 locus amoenus · 107
 Lulé S. · 266
 lux · 427
 Maitre M. · 390
 mania · 74, 80
 meraviglia — см. *чудесное*
 Marin N. · 234
 Marshall J. · 210, 211
 martelliano · 174
 McLaughlin M. L. · 370, 371, 372, 373, 374, 375
 meditatio · 255, 288, 353
 medulla · 126
 memoria · 21, 22, 89, 95, 101, 102, 197, 428, 448
 mendacio · 96
 meraviglia — см. *чудесное*
 merismos · 384
 Merkelbach R. · 73
 mester de clerecia · 210
 metabasis · 451
 metathesis · 83, 451, 453
 metron · 73, 76
 Metzeltin M. · 210
 Minnis A. J. · 98, 99, 100
 mirabilia, mirabile — см. *чудесное*
 miscuit utile dulci · 57
 miseratio · 135, 288
 Mitleid · 247
 modulatio · 92
 modus · 39, 92, 97, 106, 107, 114, 128, 178, 198, 325, 392, 425, 455
 monere · 86
 monocola · 245
 Moss A. · 133
 movere — см. *docere - delectare - movere*
 multivocum · 356
 muthos · 80
 nachbilden · 272
 narratio · 26, 87, 91, 97, 102, 103, 108, 115, 197, 198, 331, 342, 349, 355, 392, 432, 456
 narratio fabulosa · 97
 Naturell · 28, 256
 Navarrete I. · 217, 218, 219, 220, 221
 Nencioni G. · 115
 no sé qué · 51, 235
 novel · 305, 406
 nucleus · 355
 numerositas · 95
 numerus · 71, 94-96, 318 (*Августин*); 117 (*Муссато*); 123 (*Салутати*); 129 (*Понтано*); 195 (*Исидор*)
 obscuritas · 119, 443, 454
 obsecratio, заклинание-мольба · 439, 446
 oratio · 21, 29, 37, 40, 43, 45, 64, 87, 88, 90, 102, 106, 109, 134, 135, 145, 146, 194, 197, 208, 240, 355, 370, 376, 377, 414, 416, 423, 424, 426, 437, 438, 441, 443, 447, 449-452
 ordo, Ordnung — см. *порядок*
 ornamentum · 21, 22, 89, 454
 ornatus · 108, 109, 111, 118, 127, 132, 235, 414, 421, 427, 437, 451; ornatus difficilis · 108, 235; ornatus facilis · 108. См. также *украшение*
 Orrell J. · 319, 320
 Osgud Ch. · 121
 Page D. L. · 74
 Papell A. · 232, 233, 234
 parabola · 356, 451
 paraleipsis · 453
 partitio · 441
 pathos · 80; pathema · 80; pathetikai · 80
 Pechel K. · 456
 Peppermüller K. · 350
 recursio, пробегание · 439, 453
 permissio · 439, 451
 permutatio · 448
 peroratio · 441
 perspicacia · 170, 176, 232
 perspicuitas · 443
 Pigman G. W. · 377
 plasma · 86
 plokē · 441
 poema sacro · 114, 151, 156
 поэма как малое произведение · 82
 poesia phantastica · 157
 poesis как большое произведение · 82
 poeta philosophus, *Гердер* · 20, 278
 poema · 81, 83; poema как сочетание слов, у *Неоптолема* · 82
 poiesis · 81; у *Варрона* · 82, у *Филодема* · 81
 poiesis как содержательное и роиета как форма, в эллинистической поэтике · 82
 polycola · 245
 Popularität · 273
 praecisio · 453
 praeparatio, приготовление · 439, 451
 praeteritio, пропускание · 439, 453
 prisci poetae — см. *первопоэты*
 prodesse — см. *удовольствие и польза*
 prolepsis · 451
 pronomination · 425
 proportio — см. *пропорция*
 propositio · 102, 103, 105, 455, 456, 457
 prosopodosis · 452
 protasis · 456, 457
 proverbium · 105
 prudentia · 29, 92, 145
 psuchagogia · 85, 86
 pulchritudo · 146, 324
 recapitulatio · 441
 recognitio · 135, 400
 redditio · 440; redditio contraria · 451
 reduplicatio · 439
 reflexio, поворачивание · 441
 regressio, повторение · 439, 448, 452
 regula · 94, 240
 repetitio · 439
 repraesentatio · 448
 res - verba · 37 (*Гораций*); 89 (*Августин*); 131-134 (у итальянских поэтологов); 241 (*Опиц*); 346 (в средневековой экзегетике); 386 (*Скалигер*); 441; преодоление этого противопоставления, Книга куртуазии · 286
 reticentia · 453
 rhythmus (rithmus, rythmus) — см. *ритм*
 Rio A. · 235
 Risco V. · 234, 235
 Robertson D. W. · 355, 356
 romance · 305, 406
 romanzo · 141, 144, 159, 160, 379, 398-402, 434; romanzo как жанр, с которого сняты ограничения, накладываемые Аристотелем на эпическую поэму — не два конкурирующих жанра, но два этапа в эволюции героической поэзии, *Малатеста* · 401
 Ruelle Ch. E. · 391
 Sabbadini R. · 370
 sal: nigrum · 414; nudum · 414; romanum · 414
 Sampson G. · 289
 sapientia · 20, 89, 92, 97, 196, 240, 375
 Schalthandlung · 247

- Scharfsinnigkeit · 364
Schmidt J. · 321
scopus · 241
scriptor · 98
sententia · 37, 70, 105, 107, 135, 197, 325, 369, 425, 436, 437, 439, 444, 445, 447, 450, 451, 452
sermocinatio, чужая речь · 449, 450, 453
significatio · 84, 96, 198, 209, 352; significatio rerum — см. значение вещей
similitudo · 439, 451, 452
simulacri factio · 450
simulatio · 348, 425, 426, 448, 451, 454
Sinngedicht · 457
Spingam J. E. · 30
Spitzfindigkeit · 253, 363, 364
Stauffer I. · 257
suavitas · 29, 90, 145
subiectio, ответ на возражение · 446
sublexio, подсоединение пояснения-обоснования · 439, 452
subtilitas · 235
suntesis · 78, 80
superlatio · 424
Suphan B. · 279
tegmen — см. покров
thapinosis, фигура · 108
threnos · 196
Timmermans L. · 390
topographia · 449
traductio · 438, 441
transitio (transicio) · 102, 451
translatio, tralatio, перенесение, метафора (см.) · 108, 198, 217, 220, 313, 346, 421, 422, 423, 449, 454; translatio imperii · 217; перенесение времен · 449; перенесенные знаки · 346; verbum translatum · 421
transmutatio, перестановка · 437
Traub A. · 324
Trauer-Freudenspiel · 247
Trauerspiel · 247
trobar · 211, 217, 427, 428, 429; trobar clus, trobar leu, trobar plan, trobar ric · 427
Ullman B. · 122, 123
univocum · 356
urbanitas · 170
ut pictura poesis · 23, 191, 245, 246, 249, 252, 257-259, 263, 274, 314, 334, 335; Баттё · 191; Готтиед · 259; преобразование топоса у Хейнзе · 274. См. также живопись и поэзия
utile-dulce — см. удовольствие и польза
utilitas · 99
variatio · 417, 440, 450
varietas — см. разнообразие
vates · 29; 116 (Муссато), 118, 123, 125, 126, 129, 179; 180 (Себиле), 193; 216 (Энсина), 240, 243; три разные этимологии этого слова у Джованнино · 118; способность читать будущее, Бруни · 125
velamen, velaminum — см. покров
venustas · 454
versus, этимология Августина · 95
Verwunderung · 54, 245, 262
Vilanova A. · 221-230
vir bonus · 27, 29, 123, 198
voluntas — см. воля
Wasserman R. · 326
Weiss J. · 211, 214, 216, 218
West M. L. · 73
Williamson G. · 326
Willis R. · 210
Wimmer F. · 73
Wimsatt W. · 316
Winn J. A. · 325
Абеляр П. · 88
Абраам Бальмский · 206
Абсалон Шпрингирсбахский (Absalon Sprinckirsbachensis) (ум. 1203) · 352
Абу-Бишр Матта (Абу-Бишр Матта ибн Юнус) (ум. ок. 940) · 200, 205, 206
Август Октавиан · 213, 297
Августин (Augustinus) Аврелий (354-430) · 8, 24, 25, 33, 34, 35, 45, 71, 87-97, 101, 109, 110, 112, 114, 115, 117, 118, 121, 122, 124, 125, 127, 168, 216, 223, 240, 284, 285, 308, 318, 324, 343, 345-348, 350, 353, 390, 415, 416, 430, 431, 444
августинианство · 297
Авдий, пророк · 350
авентюра: прекрасно облечена в ложь, пригодна для того, чтобы воспитывать души юношей, Томазин Церклерский · 237; ее тема - радость, средневерхненемецкая поэтика · 237
Аверроэс, Ибн-Рушд (Абу аль-Валид Мухаммад ибн Ахмад ибн Рушд, в лат. транскрипции Averroes) (1126-1198) · 132, 135, 139, 200, 206-210, 214, 318
Авиценна, Ибн-Сина (Абу-Али аль-Хусейн ибн-Абдаллах Ибн-Сина; в лат. транскрипции Avicenna) (980-1037) · 204-207, 224
Авл Геллий · 86, 372
Авл Лициний Архий · 119
Авсоний · 68
автор, auctor · 98; авторской воли выявление, Иероним · 98; auctor и poeta, противопоставление понятий, Гильом из Котша · 98; теория коллективного авторства Священных книг · 100; четыре типа создателя книги, Бонавентура · 98; авторство отдельных библейских книг, Григорий Великий · 100; автор, auctor как умножитель деяний и высказываний, Конрад из Хирсау · 105; писатель подoben спаниелю, Драйден · 358. См. также поэт
Агафон · 78
Адам · 348
Адам Сен-Викторский (Adamus de Sancto-Victore) (1110-1192) · 354
Адам Скот (Adamus Scotus) (1127/40-1212) · 351
Аддисон (Addison) Джозеф (1672-1719) · 284, 295-301, 303, 304, 306, 310, 311, 314-316, 321, 323, 327, 328, 359, 360, 367, 407-413, 420
Адель Шампанская · 329
Адорно Т. · 278
адресат — читатель, слушатель, аудитория и т. п.: аудитория поэта, Минтурно · 144; границы благородного чтения, Картагена · 214; живое чтение, Гердер · 279; задача поэта — доставить удовольствие аудитории, Кастельветро · 137; задача поэта — удержать интерес аудитории, Корреа · 134; зрителя воображение, Шекспир · 312; избранные · 60; качество произведения определяет успех у публики, а не совершенство текста, Алехандро · 167; адресат не нужен вообще, Конрад Вюрцбургский · 53; осуждение невнимательного и неблагоприятного слушателя, Готфрид Страсбургский · 59, 237; осуждение неблагоприятного читателя, Конрад Вюрцбургский · 237; поэт должен удерживать внимание аудитории, Черути · 134; простая публика, Маджи · 136; аудитория романов по сравнению с аудиторией эпической поэмы менее образована, Порта · 401; от сердца к сердцу, Вайзе · 255; слушатели рыцарского романа, Рудольф Эмский · 237; снискание благосклонности · 59, 114; читатель как благородное сердце · 237; читатель, поворот к нему, Бодмер, Брейтингер · 261; чтение как перемещение в дух автора, Гердер · 279. См. также сердце
Азаланда де Поркайраргес · 427
Азар (Hazard) П. · 411
айнос, аль-Фараби · 203
Аквила Римский (3 в. н. э.) · 425, 437, 440, 441, 443, 444, 446, 447, 449, 450, 453, 454
Акрон (Acron) (1 в. до н. э.) · 131
акrostих · 360
Акций · 193
Аламани Л. · 159
Алан Лилльский (Alanus de Insulis) (ок. 1125/30-1203) · 47, 56, 92, 271, 285, 324, 346, 349, 355, 356
Алеандро (Алеандри) Дж. · 165, 167
Александр Македонский · 366, 405
Александр, греческий ритор (2 в. н. э.) · 437
Алеман М. · 232, 406
Алигери Данте · 6, 19, 25, 50, 114-116, 118, 119, 121, 124-127, 131, 135, 145, 152-159, 163, 172-174, 177, 180, 186, 210, 213, 214, 217, 219, 226, 318, 335, 350, 356, 370, 376, 379-383, 390, 429, 432, 435, 436
Алиенора Аквитанская · 329
алкеев стих · 195
Алкей · 128
Алкан · 74
Алкмеон · 79, 197
Алкуин · 90, 103, 328
аллегория · 71 (Тассо), 104, 114, 117; 124 (в Священном Писании — Доминичи), 126, 183, 189; 198 (Исидор), 216 (Небриха), 240, 267, 302; 344 (Квинтилиан), 345, 349-356 (в системе многосмысленного толкования), 356 (Данте), 436, 439; 453, 454 (как риторическая фигура); аллегория in verbis и in factis · 113, 114, 116, 385; аллегореза, ее начало в античности · 84; аллегорический смысл · 351, 352, 454; аллегория in factis, в Комедии Данте · 114; аллегория библейская и поэтическая, Фиано · 126; аллегория и покров, Бернард Сильвестрис · 355; аллегория поэтов и аллегория теологов, Данте · 114; аллегория у Гомера, Дасье · 189; иносказательность как обязательное качество поэзии, Исидор · 194; аллегорический язык в Писании, Петрарка · 119; аллегоризация как работа души, Гердер · 277. См. также многосмысленное толкование, покров
альба · 427
Альберк Монтекассинский · 328
Альберт Великий · 431
Альберт Морра · 328
Альберти Л. Б. · 320, 371-373, 390
Альбици (Albizzi), Антонио делья (1547-1626) · 66, 153, 154, 156, 157
Альгаротти Ф. · 177
аль-Кинди (Абу-Юсуф Якуб ибн Исхак аль-Кинди, в лат. транскрипции Alkindus) (кон. 8 в. - между 860 и 879) · 200
аль-Фараби (Абу Наср Мухаммад ибн Мухаммад ибн Тархан ибн Узлаг аль-Фараби, в лат. транскрипции Alfarabi) (872-950) · 11, 18,

- 19, 25, 30, 31, 33, 38, 60, 91, 92, 200-207
 Альфонс X Мудрый · 211, 213, 215
 Амвросий Медиоланский (Ambrosius Mediolanensis) (339-397) · 53, 57, 88, 90, 90, 111, 118, 124, 217, 345
 Аммирато (Ammirato), Шипионе (1531-1601) · 18, 57
 амфибрахий · 94
 амфимакр · 94
 Амфион · 9, 240, 337
 анагогия · 350, 351;
 анагогический смысл · 351, 352, 355
 анадиплосис, reduplicatio · 197, 438, 439
 анакласис · 438
 Анакреон (Анакреонт) · 128, 172, 173
 аналогия, *Гердер* · 277
 анапест · 46, 94, 252
 анастрофа · 437, 439, 443
 анафора · 197, 438, 440
 Андрея Капеллан (Andreas Capellanus) (кон. 12 - нач. 13 вв.) · 329, 427
 Андрес Дж. · 177
 Андроменид · 82
 Анжене Ж. д' · 389
 Анна, королева · 297
 Ансельм Лаонский · 100
 антанакласис · 345, 438, 441
 антиметабола · 448
 антипикториализм · 335
 антиспаст · 94
 антистасис · 439, 441
 антитеза · 356, 439, 447, 456;
 определение *Августина* · 324, 345
 антифразис, антифрасис · 198, 426
 Антоний Марк · 425, 452
 антономасия · 108, 425, 425, 442; и эпитет, *Исидор* · 198;
 антономасия *Фосса* · 425
 Анхиз · 356
 Апокалипсис · 117
 Аполлон · 73, 196, 216, 284, 336, 377; Аполлоновы прорицания · 110
 аполог · 104
 апсопесис · 439, 453
 апостроф · 106, 439, 446
 апофеоз · 102
 Аппельрот В. · 77, 418
 Аппий Слепой · 194
 Апрозио А. · 167
 Апулей · 97, 219, 370, 371, 372, 375
 Аратор · 124
 Арготе де Молина (Argote de Molina), Гонсало (1548-1596) · 214, 220
 Арда, драматург · 420
 Ариосто (Ariosto), Орацио (1555-1593) · 159, 162
 Ариосто Л. · 131, 140, 152, 158-162, 173, 184, 186, 187, 221, 227, 379, 386, 390, 398, 399, 402, 407, 431, 436
 Аристарх · 81
 Аристон Хиосский · 85
 Аристотель (Aristotelēs) (384-322 до н. э.) · 7, 10-12, 14-20, 24, 26, 30, 31, 36, 38-40, 44, 47-49, 52, 59, 63, 66, 69, 70, 73, 76-87, 91, 93, 94, 99, 100, 103, 104, 111, 113, 115-118, 120, 121, 123, 124, 127, 130-164, 166, 167, 169, 173-179, 182, 184-186, 188, 189, 191, 193, 199-201, 203-210, 212, 214, 215, 221-226, 228-230, 232-234, 240, 242, 244-247, 250, 252, 253, 259, 262, 266-268, 270, 274, 275, 277, 279, 282, 284, 286-292, 294-296, 299, 302, 309, 317, 318, 321, 323, 330-332, 341, 349, 361, 362, 366, 368, 370, 378-382, 385-387, 390-392, 395-402, 404, 410, 411, 418-420, 422, 429-433, 436, 456; ошибочно не разграничил эпическую и героическую поэму, *Патрици* · 159; отяготил драматическое искусство произвольными правилами, которые только препятствуют развитию таланта, *Эстала* · 233; немцам нужен свой Аристотель, *Бланкенбург* · 270; его система устарела, *Малатеста* · 399
 Аристофан · 33, 76, 189, 233, 287, 290, 292, 414
 Аристофан Византийский · 81
 Арнаут Даниэль (Arnaut Daniel) (ок. 1140-1200) · 213, 427-429
 Арнольд (Arnold), Даниэль Генрих (1706-1775) · 48, 258
 Ароматари Дж. дельи · 167
 Артур, король (и произведения, связанные с ним) · 148, 214, 237, 238, 329
 Архенсола Б. Л. де · 233
 архетип, archetypus, как прообраз произведения, *Джеоффри Винсофский* · 104
 Архилох · 74, 128, 196
 Архона (Архона и де Кубас - Arjona y de Cubas), Мануэль Мария де (1771-1820) · 232, 233
 асиндетон · 439, 443
 Аск (Usk), Томас (ум. 1388) · 286
 Асклепад · 96
 Асклепад из Мирлеи · 13, 84
 Асклепад Самосский · 195
 Асклепий · 195
 Асмис Э. · 84, 85
 ассоцианистская психология · 395; и объяснение работы воображения, *Аддисон* · 315; и родов теория, *Энгель* · 395; ассоциативность как основа воображения, *Юм* · 316
 Ассуси Ш. К. д' · 185
 астизм · 198
 астрология · 26, 335, 342
 Астрион Дж. · 286, 313, 314
 аудитория поэта — см. *адресат*
 ауто сакраменталь · 226
 Африкан · 440
 аффект, affectus · 39, 56, 99, 135, 240, 251, 330; аффекты не могут долго скрываться в душе, *Бодмер* · 261
 Ахатесий Милетский · 196
 Ахилл · 65, 74, 75, 86, 148, 405, 425, 442, 425
 Ашер (Usher), Джеймс (1720-1772) · 333, 339
 Бадий Асцензий (Badius Ascensius), Иодок (1462-1535) · 25, 131, 132
 бакхий · 94
 баллада · 308
 баллада и баллата · 144, 179, 180, 307; баллада у камер риториков · 309
 Бальдерик Бургейльский (Baldericus, Baudri de Bourgueil) (1046-1130) · 319
 Бальзак Ге де · 187, 389
 Барбаро (Barbaro), Эрмолао (1454-1493/1495) · 116, 124, 125, 135, 370, 375, 377
 Барбье д'Окур Ж. · 187
 Баретти (Baretti), Джузеппе (1719-1789) · 170, 176, 178
 Барклай Дж. · 249, 403
 Барри, Бэрри (Barry) К. — см. Берри К.
 Бартелеми А. · 181
 Бартоли (Bartoli), Даниэлло (1608-1685) · 310
 Барцицца (Barzizza), Гаспарино (ок. 1360-1430/31) · 371
 басня · 197 (*Исидор*), 250 (*Нойлмарк*). См. также *фабула*
 Батлер С. · 327, 361
 Баттё (Batteux), Шарль (1713-1780) · 7, 55, 64, 189, 191, 192, 259, 265, 274, 320-322, 336, 337, 339-341, 364, 388, 393-396
 Баумгартен А. · 30, 263, 340, 393
 Бах И. С. · 258, 326
 Бах К. Ф. Э. · 333
 Баэна (Ваэна), Хуан Альфонсо де (ок. 1375 - ок. 1435) · 47, 211, 212
 Беда Достопочтенный (Beda Venerabilis) (673/674-735) · 20, 87, 89, 94, 101, 109, 110, 223, 284, 307, 328, 345, 350, 422, 423, 424, 426, 439, 440-444, 453
 безобразное: из него создается прекрасное, *Киндерманн* · 38, 250; поэзия может изображать безобразное, *Лессинг* · 268; *Аддисон* · 315
 безумие поэта — см. *одержимость, лиризм*
 Бейнс (Bijns), Анна (1493-1575) · 308
 Беккариа (Beccaria), Антонио (с. 1400-1474) · 61, 116, 124
 Беккариа (Beccaria), Чезаре (1738-1794) · 170, 176
 Бекон — см. Бэкон
 Бекхеррн Р. · 32
 белый стих, его апология, Беттинелли · 177
 Бембо (Bembo), Пьетро (1470-1547) · 142, 152, 167, 177, 219, 221, 329, 375, 376
 Бен А. · 406
 Бенвенуто Имолийский · 210, 214
 Бенджамин В. · 414
 Бене Дж. дель · 380
 Бени (Beni), Паоло (1553 - ок. 1625) · 35, 60, 131, 139, 140, 165, 381, 433
 Бенгли Р. · 296, 406
 Бергманн М. · 255
 Беренгер д'Анойя (Berenguer d'Anoia) (fl. ок. 1300) · 210, 211, 428
 Беренс И. · 102
 Бёрк Э. · 298, 302
 Беркли Дж. · 409
 Бернайс Я. · 79
 Бернард Клервоский · 446
 Бернард Сильвестрис (Bernardus Silvestris) (ум., возможно, после 1159) · 88, 102, 237, 355, 356
 Бернарт де Вентадорн (Bernart de Ventadour) (fl. 1150-1180) · 427, 428
 Бернхард (Бернард) Утрехтский (Bernhard von Utrecht) (2-я пол. 11 в.) · 99, 104
 Берри К. · 24, 335
 Бертран де Борн (Bertran de Born) (ок. 1140-1215) · 427
 беспорядок · 53; в романе, *Гомбервий* · 403; беспорядок прекрасный, в оде, *Удар де ла Мот* · 188
 Бессер Й. фон · 260, 336
 бессознательное начало в гении, *Резевиц* · 267
 Беттинелли (Bettinelli), Саверио (1718-1808) · 43, 170, 177
 Бетховен Л. ван · 56, 90
 Бечелли Дж. Ч. · 172
 Бинни В. · 171, 174
 Бион · 367
 Биркен (Birken), Зигмунд фон (1626-1681) · 22, 23, 43, 67, 68, 241, 248-250, 253, 254, 260, 335, 364, 456
 Бирукова Е. · 312
 Битти (Beattie), Джеймс (1735-1803) · 343
 благопристойность · 185 (*Буало*), 403 (*Скюдери*)
 блазон · 180
 Бланкенбург (Blankenburg), Кристиан Фридрих фон (1744-1796) · 66, 263, 270, 275, 396
 Блаунт (Blount), Томас (1618-1679) · 326
 Блэкмур А. · 305
 Блер Х. · 323
 блеск · 46, 415
 Блум Г. · 287
 Блэкмор (Blackmore), Ричард (ум. 1729) · 360, 361
 Блэр (Blair), Хью (1718-1800) · 323, 396

- бог: послал на землю *Позицию* из сочувствия людям, *Полициано* · 129; направляет перо поэта, *Скелтон* · 286; божественность классической поэзии, *Муссато* · 116; божественное происхождение поэзии, критика этой идеи, *Барбаро* · 125; божественное происхождение поэтического дара, *Буало* · 185; поэт — второй бог, *Скалигер* · 35; боговдохновенность поэта, *Аристотель* · 80; божественные персонажи, запрет на их изображение, *Каскалес* · 226. Божественное безумие — см. *одержимость*
- Бодмер (Bodmer), Иоганн Якоб (1698-1783) · 17, 24, 32, 55, 255, 258, 260-263, 274, 334
- Бойансэ П. · 82
- Боккаччо (Боссассио), Джованни (1313-1375) · 30, 113, 116, 119-122, 125, 126, 142, 145, 159, 166, 212, 213, 218, 222, 272, 286, 291, 329, 368, 376, 398, 435
- Болдуин Ч. · 73
- Бомонт Ф. · 359
- Бонавентура (Bonaventura; наст. имя и фам. Джованни Фиданца, Fidanza) (1217-1274) · 98, 100, 352
- Бонанни В. · 155
- Бончиани (Bonciani), Франческо (1522-1620) · 153-157, 437
- Боргини В. · 153-155
- Борински (Borinski) К. · 109
- Борхес Х. Л. · 436
- Боскан (Boscán), Хуан Альмогавер (1490?-1542) · 214, 219, 220, 221, 233
- Боссю · 297
- Босуэлл (Boswell), Джеймс (1740-1795) · 302
- Бозций Аниций Манлий Торкват Северин (Anicius Manlius Severinus Boethius) (ок. 480 - ок. 525) · 30, 53, 99, 103, 117, 213, 216, 318, 370
- Боярдо М. · 159, 173, 365, 402
- Брагинская Н. · 77
- Брандан, поэма · 236
- Бранка В. · 113
- Браулон · 194
- Браччолини (Bracciolini), Джан Франческо Поджо (1380-1459) · 371, 372
- Брейтингер (Breitinger), Иоганн Якоб (1701-1776) · 15, 17, 255, 258, 260-262, 265, 396, 396
- Бремер (Brämer), Карл Фридрих · 265, 268
- Бриарей · 344
- Бринкман (Brinkmann) Х. · 88, 92, 99, 345, 349, 350, 352-357
- Британнико да Бреша (Britannico da Brescia), Джованни (кон. 15 - нач. 16 вв.) · 37
- Бройн Э. де · 417
- Бройтман С. Н. · 24
- Брокес Б. Г. · 258, 335
- Бруни (Bruni), Леонардо (1369 или 1374-1444) · 29, 116, 125, 129, 370, 371
- Бруно Дж. · 327
- Брут · 407
- Брутто М. · 221
- Брюйер · 297
- Буало, Буало-Депрео (Boileau-Despréaux), Никола (1636-1711) · 14, 51, 53, 62, 183-189, 192, 233, 234, 256, 260, 287, 294, 295, 297, 299, 310, 320, 323, 334, 366, 388, 405, 407, 421, 455
- Буарегар А. де · 187
- Буаробер (Boisrobert), Франсуа-Метель де (1592-1662) · 16, 403
- буколика · 21, 41, 102; буколическая песнь, *Исидор* · 196; буколические поэмы, *Дюбо* · 367; соответствует первоначальной, пастушеской жизни человечества · 416; 417-418 (в колесе Вергилия). См. также *пастораль*, *пастушеская поэзия*
- Булгарини (Bulgarini), Беллизарио (1539-1621) · 19, 152-157, 381, 382, 435
- Буонамичи (Buonapicci), Франческо (ум. 1603) · 61, 141, 151, 152, 385
- Буонанни В. · 152
- Буркерт В. · 79
- Буур (Bouhours), Доминик (1628-1702) · 51, 172, 183, 187
- Бухнер (Buchner), Август (1591-1661) · 29, 34, 41, 42, 45, 54, 57, 63, 241, 244, 245, 266, 330, 331, 457
- Бытия кн. · 98
- Бэкон (Bacon), Роджер (ок. 1214 - 1292 или 1294) · 284, 415
- Бэкон (Bacon), Фрэнсис (1581-1626) · 22, 288, 290, 323, 358
- Бюргер (Bürger), Готфрид Август (1747-1794) · 16, 22, 40, 55, 270, 273, 279-281, 283
- Вавассёр Ф. · 456
- Вазари Дж. · 309
- Вайзе (Weise), Кристиан (1642-1708) · 45, 56, 58, 255, 274, 362
- Вайнберг Б. · 16, 18-23, 25, 29, 30, 35-39, 41-44, 49, 51, 52, 57, 58, 60, 61, 64, 65, 69-71, 131-133, 135, 137-139, 153-155, 158, 165, 183, 243, 319, 340, 378, 379, 385, 400, 431
- Вайсе (Weiß), Кристиан Феликс (1726-1804) · 266
- Вайхманн (Weichmann), Кристиан Фридрих (1698-1770) · 25, 258, 335
- Вакенродер В. · 58, 260, 321
- Вахх · 216
- вакхант · 76
- Вакхилид · 73, 74, 75, 79
- Валафрид Страбон (Walafridus Strabo) (808-849) · 98, 328
- Валерий Максим · 98
- Валла (Valla), Лоренцо (1406-1457) · 130, 135, 370-372
- Валлезио Ф. · 432
- Валлериола Ф. · 432
- Вальдес (Valdés), Хуан де (ок. 1509-1541) · 214, 218, 220-222, 234
- Варки (Varchi), Бенедетто (1503-1565) · 24, 42, 142, 143, 153, 380, 381, 386, 431
- Варрон Марк Теренций (Marcus Terentius Varro) (116 - 27 до н. э.) · 82, 83, 94, 114, 125, 193
- введение в авторов — см. *accessus ad auctores*
- Введение в теологию, трактат · 16, 88, 103
- вдохновение: вдохновение и искусство у *Платона* · 76 и у *Горація* · 86; вдохновение в раннехристианских представлениях · 87; как источник творчества, *Данте* · 114; не снисходит на невежд, *Ле Карон* · 181; божественное, *Карвальо* · 225; вдохновение небесное в христианской интерпретации, *Биркен* · 248; *Санчес де Лима* · 222; вино как его источник, *Биркен* · 248. См. также *одержимость*, *furor*
- Вега (Vega), Гарсиласо де ла (ок. 1500-1536) · 66, 214, 219-222, 228, 232, 233, 367
- Вега-и-Карпью (Vega y Carpio), Лопе Феликс де (1562-1635) · 41, 186, 225-227, 229, 230, 232, 233, 310
- Ведель · 211
- величественное: и воображение, *Аддисон* · 299, 314; величие как внутреннее свойство, *Мёзер* · 266
- Венегас (Venegas), Алехо де (1497 или 1498-1562) · 219
- Венера · 66, 248, 357
- Венет Ф. · 210
- Венская схолия · 49, 70, 96, 103, 104, 416, 417
- Вергеро (Vergerio), Пьер Паоло (1370-1444 или 1445) · 371, 372
- Вергилий · 8, 35, 38, 41, 62, 65, 68, 71, 91, 96, 99, 104, 105, 112, 114-119, 121, 122, 124, 125, 127, 129, 132, 140, 142, 143, 145, 147, 148, 155, 157, 162, 173, 180-185, 187-189, 194, 196, 198, 213, 214, 216, 217, 221, 222, 224, 235, 240, 243, 245, 256, 284, 286, 287, 290, 291, 296, 297, 300, 308, 323, 331, 342, 356, 357, 366-373, 376, 378, 379, 381, 386, 387, 392, 403, 404, 408, 416-418, 423, 425-427, 434, 440, 442, 443, 446-455; обвиняется в искусственности, *Канци* · 38, 256. См. также *колесо Вергилия*
- Вердиццотти Дж. М. · 433
- Вересаев В. В. · 427
- Вернике (Wernicke), Кристиан (1661-1725) · 362, 457
- Верона Б. да · 125
- вероятное — см. *возможное*
- Веррес · 426
- Верри (Verri), Пьетро (1728-1797) · 170, 176, 177
- Верри (Verri), Алессандро (1741-1816) · 170, 177
- веселая наука · 211-213; Веселой науки Консistorий · 429
- Веселовский Ал-др Н. · 7, 277
- вестник, *Джонсон*, *Сидни* · 290
- Веттори (Vettori), Пьетро (1499-1585) · 20, 137, 431
- вещь - слово — см. *res - verba*
- Вивес (Вивес-и-Марч) (Vives), Хуан Луис (1493-1540) · 214, 233
- Вигонца Дж. да · 116
- Вида (Vida), Марко Джироламо (ок. 1490-1566) · 141, 182, 183, 223, 295
- Видаль · 211
- видимость: *И. Э. Шлегель* · 265; видимость, связь с истинным, ложным, удивительным, *Брейтингер* · 262
- Вийон Ф. · 181, 330
- Вико (Vico), Джамбаттиста (1668-1744) · 68, 173, 234
- Виланд (Wieland), Кристоф Мартин (1733-1813) · 266
- Виллани Н. · 165, 167
- Вильгельм Мербекский (ок. 1215-1286) · 131, 179, 207
- Вильдье, мадам де · 317
- Вильегас · 233
- Вильена, Энрике де (Enrique de Villena, Enrique de Aragón) (1384-1434) · 211-213, 217, 429
- Винето Е. А. · 221
- Винкельман И. · 269, 299
- вино как источник вдохновения, *Биркен* · 248
- Винсент из Бове · 91
- Вино Т. де · 186
- Виперано (Viperano), Антонио (1530-1610) · 141, 146, 147, 432
- Вишпер Ю. Б. · 181
- виреле · 179, 180
- Вирнт фон Графенберг · 237
- Виссер Н. · 305
- Вити Дж. · 406
- вкус · 310-312: *Буало* · 185; *Мармонтель* · 192; *Аддисон* · 298; *Баттё* · 191; *Верри* · 177; его эволюция: то, что трогало современников Гомера, не трогает сегодня, *Удар де ла Мот* · 189; *Кёниг* · 260; вкус и гений · 311
- влюбленный не может не быть поэтом, *Гунольд* · 257
- Воэла (Vaugelas), Клод Фавр де (1585-1650) · 51, 317
- возвращений теория, Вико · 174
- возвышенное · 185 (*Буало*), 188 (*Буало*, *Удар де ла Мот*), 274

- (*Клошток*), 300, 304; возвышенное обходится без слов, *Мармонтель* · 192. См. также *О возвышенном* (трактат)
- воздействие: воздействие искусства насильственно, оно имеет власть над душой, *Бозций*, *Кунау*, *Герстенберг* · 272; цепь, метафора насильственного воздействия, *Платон* и *Амвросий* · 53; магнит, метафора насильственного воздействия, *Платон* · 53, 129, 272; эллинистические теории · 85; *Бухнер* · 245; восприятие поэзии как блаженство, *Гаман* · 271; восприятие поэзии сердцем, *Гартман фон Ауэ* · 59, 237; если хочешь, чтобы я плакал, то и сам будь печален, *Горацій* · 55, 70, 87, 261; топос от сердца к сердцу · 54, 55, 56, 237, 255, 269;
- возможное · 17; возможное вероятное невозможное и невероятное возможное, *Триссино* · 146; возможное вероятное, правда, правдоподобие, *Робортелло* · 136; возможное или должное, *Опиц* · 242; возможное как единственный предмет поэта, *Брейтингер* · 262; модус «как бы» · 250 (*Ноймарк*) и 259 (*Готшвед*); поэт описывает событие так, как оно могло произойти, *Рот* · 252; возможные миры, учение Лейбница и поэтика · 17; возможные миры, *Готшвед* · 260; возможные миры и учение о воображении, швейцарцы · 261
- возраст, возрасты, эпохи поэзии: возрасты поэзии, *Скалигер* · 68; возраст человечества и поэзия, *Вико* · 68; пять эпох поэзии, *Ортлоб*, *Скалигер* · 243; возрасты жизни: периодизации истории поэзии по аналогии с возрастными · 244
- Воклен де ла Френе (*Vauquelin de la Fresnaye*), Жан (1536-1606) · 183, 366, 420
- вольность, дерзость, *licentia* · 230, 439, 442, 444-447; *Дельме* · 184
- Вольтер (*Voltaire*) (1694-1778) · 47, 178, 261, 268, 311, 317, 388, 419
- Вольфрам фон Эшенбах (*Wolfram von Eschenbach*) (ок. 1160/80 - ок. 1220) · 54, 69, 235, 236, 239, 270
- воля: авторской воли выявление, *Нерониум* · 98; автора, *Марий Викторин* · 99; воля (*voluntas*) оратора · 357, 422, 426, 438, 453
- воображение · 26-29; 31 (*аль-Фараби*), 32, 125, 137, 173, 178, 179; 183 (*Ронсар*), 184, 186, 192, 201, 202, 204, 205, 207, 209, 224; 260 (*Готшвед*), 261 (*Бодмер-Брейтингер*), 263, 264, 270, 271, 275, 278, 279, 282, 286, 289, 295, 299, 300, 301, 312-316, 322, 323, 325, 332, 333, 341, 362, 367, 387, 396, 397, 412, 428; воображение, память, абстракция, остроумие, участвуют в создании вымысла, *Майер* · 30, 263; воображение определяет поведение человека, *Доминик Гундисалин* · 31; как способность выдумывать новые сущности, *Пинсьяно* · 32, 224; определяет действия человека, *аль-Фараби* · 202; воображение — обманщик и краснбай, *Ибн-Сина* · 205; им должен обладать читатель, *Бодмер*, *Брейтингер* · 261; посредник между чувством и разумом, *Бэкон* · 289; источник удовольствия, *Аддисон* · 314; помощник разума, не терпит узды, *Джонсон* · 316; воображение зрителя, *Шекспир* · 312; критика воображения с позиций правдоподобия, *Грэнвилл* · 314; воображение неразвитое искажает действительность, *Эйкенсайд* · 316; основано на ассоциативности, *Юм* · 316; поэт создает в воображении целое государство, *Б. Джонсон* · 289; связь со зрением, *Аддисон* · 299; творит формы неведомых вещей, *Шекспир* · 312; воображение у меланхоликов сильнее · 322; воображения принцип, *И. А. Шлегель* · 396
- воодушевления теория · 53, 273
- Вордсворт У. · 362
- восприятие — см. *воздействие*
- восьмисложник · 217; восьмисложник испанский · 220
- восьмистишие · 390
- времен года описание · 107
- Вроцлавская поэтика · 259
- всеобщее, универсальное: поэт говорит об общем, в отличие от историка, *Аристотель* · 20; всеобщее и частное, всеобщность человеческой природы, *С. Джонсон* · 303; поэт отличается от историка тем, что подражает правде не в частном, а в универсальном, *Тассо* · 148; поэзия отражает универсальные стороны изображаемого, *Веттори* · 137; поэзия трактует универсальное, *Риккобони* · 17; поэт оперирует универсалиями, *Аверроэс* · 209; ода, ее тематическая универсальность, *Морхоф* · 251; поэзия как универсальное знание · 244; универсализм эпиграммы · 457
- вторая риторика · 180
- Второзаконие · 110
- Вуатюр В. де · 187, 317, 389
- Вулкан · 102, 427
- вымысел (*fiction*) · 25, 52, 335, 436; поэзия — вымысел, обремененный в риторике и музыку · 25, 52, 115, 335; вымысел и правда, *Пиндар* · 75 и у софистов · 76; вымысел, его внутренняя согласованность, *Горацій* · 86; вымысел и истина, *Макробий* · 97; десять условий, задающих границы допустимого вымысла, *Вивес* · 219; вымысел как цельное, *Майер* · 263; вымысел и истинное, *Скалигер* · 256; вымысел и ложь, различие, *Августин* · 96; вымысел и правда, их смешение, в поэтике эллинизма · 84; вымысел поэтический полезнее исторически точного повествования, *Сидни* · 312; вымысел убеждает нас быть справедливыми, побуждает к добру и обучает нас быть счастливыми, *Мармонтель* · 407; вымысел, разграничение его видов, *Ландино* · 132; *Энсина* · 218
- выражение · 252; выражать и подражать, *Веттори* · 137; выражение и подражание, их разделение, *И. А. Шлегель* · 265; переживание личное, его значение для творчества, *Гунольд* · 257; выражение поэтом собственных чувств, его отрицание *Шиллером* · 281; выражение противопоставлено красоте, *Гарве* · 56, 269; писатель должен писать только тогда, когда сам затронут чувством, которое хочет вызвать в читателях, *Бодмер* · 55
- Гай Юлий Цезарь · 213
- галантность · 45, 58, 255, 257, 316, 317, 330, 404, 407
- Галилей Г. · 290
- Галлус В. · 456
- Гальфрид Винсальвский — см. *Джеффри Винсофский*
- Гаман (*Hammann*), Иоганн Георг (1730-1788) · 53, 260, 270, 279, 322, 343
- Гансвурст · 264
- Гарве (*Garve*), Кристиан (1742-1798) · 56, 263, 269, 275
- гармония · 24, 26, 27, 50, 52, 76, 77, 82, 90, 92, 93, 95, 112, 135, 145; 192 (*Мармонтель*), 208, 254, 257, 258, 317-321, 324, 326, 354, 390, 392, 392; гармония как равенство, гармония числовая, ее виды, *Августин* · 95; гармония поэтического языка пребывает на небесах, *Салутати* · 123; как орудие подражания, как инструмент убеждения, как принцип соединения · 318; насильственное воздействие гармонии · 319; как числовая пропорция · 319; ее не может быть без диссонанса, *Норден* · 326; поэты — гармония *armonizantes verba*, *Данте* · 318; три ее вида по *Баттё* · 320
- Гарнье (*Garnerius*, *Garnier*, *Werner*) Рошфорский (ок. 1140 - после 1225) · 347, 348, 351, 353, 420
- Гаррик Д. · 302, 342
- Гарсия де Сальседо К. Х. · 229
- Гартман фон Ауэ (*Hartmann von Aue*) (ок. 1168 - после 1210) · 59, 235-239
- Гаскони (*Gascoigne*), Джордж (1542-1577) · 287, 357
- Гаспар де Пинело А. · 234
- Гаспаров М. Л. · 10, 39, 42, 73, 77, 79, 85, 87, 391
- Гассенди П. · 290
- Гаусельм Файдит · 427
- Гауэр Дж. · 286
- Гафури Ф. · 325
- Гварини (*Guarini*) Джамбаттиста (Джованн Баттиста) (1538-1612) · 42, 57, 62, 131, 149, 151, 152, 164, 165, 186, 366, 367
- Гварини (*Guarini*), Алессандро (1565-1636) · 55, 381
- Гвидо Гвиницелли · 213
- Гвидо д'Арецио · 324
- Гегель Г. В. Ф. · 7, 278, 397
- гекзаметр, гексаметр · 110 (*Беда*), 195; в поэзии древних иудеев, *Муссато* · 117. См. также *героический стих*
- Гектор · 78
- Гелиодор · 402, 403, 404
- Геллерт (*Gellert*), Кристиан Фюрхтеготт (1715-1769) · 266
- Гендель Г. Ф. · 258
- гений (*génie*, *Genie*) · 13, 27, 28, 30, 54, 58, 186 (*Рапен*), 191 (*Дюбо*), 221; 230 (*Гонсалес де Салас*), 234 (Фейхоо), 264, 267, 268; 272 (Ленц), 275, 276, 283, 284, 290, 292, 293, 304, 306, 312, 321-324, 357, 358, 388, 396; как неодолимая сила, *Герстенберг* · 30, 54, 272; гений и вкус, *Баттё* · 191; гений — в новизне, бессознательное начало в нем, *Резевиц* · 267; живая сила души, *Николаи* · 267; Гений без сердца — лишь наполовину гений, *Клошток* · 272; гений любит простоту, остроумие — запутанность, *Лессинг* · 269; гений определяется своей наивностью, *Шиллер* · 283; гений и вкус · 311; гений и остроумие, разграничение, *Клошток* · 272; гений и талант, различие, *Герстенберг* · 272; гений имеет право пересматривать и ломать

- жанрово-родовые системы · 396; гений сравнение его с Богом, *Хейнзе* · 35, 272; *Гердер* · 276; *Юнг* · 322; ему нужна осторожность, *Рапен* · 186; не в состоянии представить гения без гениалити, *Гаман* · 271; каждый новый гений создает новое, *С. Джонсон* · 396
- Генрих Брауншвейгский · 11, 239
- геометрия · 26, 335, 342
- георгика · 41, 102, 416
- Гера · 344
- Геракл · 75
- Гераклеодор · 82
- Гераклид Понтийский · 85
- Гераклит, автор Гомеровских проблем · 84
- Герард Кременский · 207
- Герберт Дж. · 358
- Гервасий Мелклейский · 178
- Гердер (Herder) Иоганн Готфрид (1744-1803) · 12, 20, 23, 26, 43, 49, 68, 69, 243, 251, 252, 254, 256, 261, 262, 265, 268-272, 275-279, 283, 322, 330, 332, 333, 336-339, 342, 363, 364, 394-397, 456, 458
- Геркулес · 404
- Герман Немецкий (Hermannus Alemannus, Teutonicus или Germanicus) (ум. 1272) · 200, 207, 208, 210, 214, 318
- Гермоген · 86
- героическая: драма, *Драйден* · 291; песнь, *Исидор* · 196; поэма · 290 (*Давенант*, *Гоббс*), дает примеры добродетелей и пороков, *Рапен* · 186; пьеса · 250
- героический: метр · 129; стих · 196 (*Исидор*: этим стихом изрекались оракулы Аполлона), 294, 342
- героическое: произведение, *Биркен* · 249; стихотворение, эпос, *Отци* · 242
- герой: героев смерть как тема архаической поэзии · 79; герои высшего сословия предпочтительнее простоядинов, *Гартман фон Ауэ* · 236; герои не дурные, не благородные, а средние, *Сперони* · 163; герой должен действовать в соответствии с высшей степенью добродетели, *Бени* · 140, герои в трагедии и эпосе относятся к королевскому достоинству, *Тассо* · 148; герой порочный, в трагедии, *Сперони* · 163; необходимость его индивидуализации, *Бланкенбург* · 270; герой проходит школу жизни, читатель - школу романа, *Филдинг* · 306. См. также *персонаж*, *характер*
- Герстенберг (Gerstenberg), Генрих Вильгельм фон (1737-1823) · 12, 30, 32, 54, 270, 272, 274, 322
- Гесиод (Hesiodos) (рубеж 8-7 вв. до н.э.) · 12, 73, 74, 76, 77, 97, 113, 126, 145, 173, 180, 184, 381, 435
- Геснер (Gesner) Конрад (1516-1565) · 240
- Геснер (Gessner), Саломон (1730-1788) · 267, 367, 368
- Гёте (Goethe) Иоганн Вольфганг фон (1749-1832) · 7, 49, 50, 69, 266, 267, 270, 272, 279-281, 283, 321, 343, 357, 397, 414
- Гефест · 344
- Гийом (Гильом) де Лорис · 181, 329
- Гийом (Гильом) де Машо (Guillaume de Machaut) (1300-1377) · 34, 178, 179, 325, 330
- Гильельм де Кабестан · 427
- Гильен де Сеговия П. · 218
- Гильом IX (Guillaume IX), герцог Аквитанский, граф де Пуатье (1071-1126) · 35, 427, 428
- Гильом из Конша (Guillaume de Conches) (ок. 1090 — после 1154) · 98, 102, 103
- Гильом Молинье · 429
- гимн · 102, 145, 196 (*Исидор*), 243 (*Отци*); гимн и ода не различались, *Воклен де ла Френе* · 183
- гипаллага · 442
- гипербатон · 437, 439, 443
- гипербола · 198, 424, 425, 439, 453, 455
- гипотипосис, hypotyposis · 334, 448
- гиппогриф · 435
- гиппокентавр · 197
- Гиппонакс · 128
- Гираут де Борнейль (Guiraut de Bornelh) (fl. 1262-1299) · 427, 428
- Гираут Рикьер (Guiraut Riquier) (fl. 1254-1292) · 427
- Гнедич Т. · 312
- Гоббс (Hobbs), Томас (1588-1679) · 63, 288, 290, 291, 307, 313, 314, 358, 359, 391, 392
- Говард Роберт · 358
- Годвин (Godwin), Френсис (1562-1633) · 342
- Годвин У. · 324
- Годо А. · 187, 188
- Голдсмит О. · 302
- Голенищев-Кутузов И. Н. · 186
- Голлье Д. · 189
- Гольдони (Goldoni), Карло (1707-1793) · 170, 175, 178
- Гомбервилль (Gomberville), Ле Руа де (1600-1674) · 53, 406
- Гомбо · 185
- гомеопототон · 198, 215, 439, 444, 445
- гомеотелевтон · 215, 439, 444
- Гомер · 11-13, 19, 25, 62, 65-67, 73-78, 81, 82, 84-88, 91, 97, 103, 110, 116, 119, 121, 125, 126, 130, 131, 140, 143, 147, 150, 151, 153, 154, 157, 159, 161, 167, 173, 174, 180, 182, 184, 186, 188, 189, 196, 213, 214, 219, 222, 234, 240, 243, 272, 274, 282, 284, 287, 290, 291, 296, 299, 300, 310, 313, 331, 341, 344, 355, 379, 391, 392, 404, 408, 424, 434, 435, 451, 455; основоположник комедии и трагедии, *Эвантний* · 103; источник всей поэзии · 103; гомеровская полемика, Франция · 188
- Гомеровские гимны · 73-76
- Гонгора (Góngora), Луис де (1561-1627) · 221, 227-229, 232, 233; гонгоризм · 229, 358, 389
- Гонорий Августодунский (Honorius Augustodunensis), 1-я пол. 12 в. · 352
- Гонсалес де Мендоса П. · 213
- Гонсалес де Салас (González de Salas), Хосе (Хусепе) Антонио (1588-1654) · 225, 229, 230
- Гораций Квинт Флакк (Quintus Horatius Flaccus) (65-8 до н. э.) · 9, 15, 16, 23, 25, 27-29, 33, 36, 37, 37, 42, 48-50, 55, 57, 60, 65, 68-70, 81, 83, 85-88, 91, 96, 97, 100, 103, 104, 107, 108, 110, 112, 113, 115, 117, 121, 123, 125-127, 130-139, 141-144, 146, 148-151, 155, 157, 173, 176, 178-183, 185-187, 189, 192, 193, 196, 197, 199, 207, 214, 216, 219, 221-224, 226-229, 234, 239, 241, 261, 264, 269, 270, 274, 286, 287, 289, 291, 292, 294-297, 306, 308, 321, 324, 334, 335, 343, 358, 360, 366, 370, 379, 381, 405, 407, 408, 414-417, 431, 441, 448, 454, 455
- Горгий · 12, 56, 76, 77, 79
- Горенштейн В. О. · 425
- Госсон (Gosson), Стивен (1555-1624) · 287, 288
- готический вкус, Аддисон · 328
- Готфрид Страсбургский (Gottfried von Strassburg) (кон. 12 в. - ок. 1220) · 54-56, 59, 235, 237, 238, 255, 269, 325, 329
- Готшед (Gottsched) Иоганн Кристоф (1700-1766) · 17, 24, 28, 52, 55, 240, 250, 256, 258-265, 268, 269, 271, 279, 281, 334, 336, 362, 392, 393
- Гоулд Т. · 79
- Гофман Э. Т. А. · 282
- Гоцци (Gozzi), Гаспаро (1713-1786) · 170, 176, 177
- Гоцци (Gozzi), Карло (1720-1806) · 170, 175
- Гравина (Gravina), Джан Винченцо (1664-1718) · 170-174, 176, 262
- градация, gradatio · 438, 440
- грамматика · 26, 335, 342; суждение о поэзии как ее высшая цель · 73; подчинение ей поэзии, *Иоанн Салсберийский* · 92
- Грасиан (Грасиан-и-Моралес - Gracián y Morales), Бальтасар (1601-1658) · 219, 225, 230-232, 310, 326, 362, 363
- Граско (Grasso), Бенедетто (16 в.) · 379, 386
- Грагороло Б. · 153, 157
- Графе Э. · 456
- грация: *Ридель* · 267; грация и наивность, *Шиллер* · 283
- грегорианский стиль · 111, 328
- Грей Т. · 336
- Григорий Великий · 99, 100, 119, 353
- Гридер Дж. · 306
- Гримм М. · 334
- Гримм Я. К. и В. К., братья · 252
- Грицнер Н. П. · 11-13, 20, 26, 33, 42, 44, 47, 49, 54-59, 65, 87
- Грифиус (Gryphius), Андреас (1616-1664) · 41, 253, 363
- Грифиус (Gryphius), Кристиан (1649-1706) · 256
- Грифолы (Гриффоли), Джакомо (или Джакомо) (16 в.) · 131, 133
- гротеск, *Мёзер* · 266
- Грубе Дж. · 73
- Грэнвилл (Granville), Джордж (1667-1735) · 314
- Гуаставини (Guastavini), Джулио (ум. 1633) · 161, 162, 435
- Гуго Сен-Викторский (Hugo de Sancto-Victore) (ок. 1096 - 1141) · 104, 108, 345, 347, 350-352, 354, 356
- Гуго фон Тримберг (Hugo von Trimberg) (ок. 1235 - после 1313) · 239
- Гумбольдт В. фон · 280
- Гунольд (Hunold, псевдоним - Menantes), Кристиан Фридрих (1681-1721) · 47, 257, 258, 265, 268
- Гуттен У. фон · 363
- Гюго В. · 389
- Д'Аламбер (D'Alembert) Жан (1717-1783) · 310, 317, 332, 388, 406, 420
- Да Ро (Da Rho), Антонио (15 в.) · 371, 372
- Да Темпо А. · 222, 223
- Давенант (D'Avenant), Уильям (1606-1668) · 288, 290, 296, 313, 326, 357, 392
- Давид · 65, 96, 179, 196, 213, 240, 286; как основоположник искусства мейстерзингеров · 239
- дактиль · 46, 94, 252
- Дальманн Г. · 82, 85
- Дальхауз К. · 7, 282, 333
- Дамман (Dammann) Р. · 54, 272
- Даниэл, Даниэль (Daniel), Сэмюэл (1562-1619) · 287
- Даниэлло (Daniello), Бернардино (ок. 1500-1565) · 141, 155
- Данте — см. Алигьери Данте
- Дарий · 366
- Дасье (Dacier), Анна (1651-

- 1720) · 187-189, 297, 310
 Дафнис и Хлоя · 367
 Дафф У. · 321
 двенадцатисложник · 217
 двенадцать риторических дам · 179
 двенадцать старых мастеров · 65, 239
 Двор Мудрости, поэма · 285
 Дворецкий И. Х. · 426
 Девкалион и Пирра · 97
 девятисложный размер · 115
 Дей Л. · 334
 Дейвис М. · 305
 Декарт Р. · 191, 290
 декорум · 9, 37, 122, 129; 130 (*Фонте*), 132 (*Паррацио*), 134, 135, 138, 139, 140, 141, 142; 143 (*Варки*), 145 (*Скализер*), 146; 150 (*Патрици*), 161, 164, 165, 178, 179; 199 (*Исидор*); 218 (*Нуньес*), 225, 228, 233, 287; 290 (*Цицерон*, *Б. Джонсон*), 295, 320, 372, 377, 379, 398, 400, 434, 436; поэт всем понравится, если будет его соблазнять, *Фабрини* · 60; как соответствие между стилем и предметом, *Акрон* · 131; его расширительное понимание, *Витерано* · 146; как соответствие верованиям аудитории, *Малакрета* · 165; декорум в комедии, *Л. де Вега* · 228; несоблюдение Шекспиром, *Раймер* · 295; описание влюбленности Орlando его нарушает, *Пинья* · 398
 Деларивьер М. · 406
 Демаре де Сен-Сорлен (Desmarets de Saint-Sorlin), Жан (1595-1676) · 12, 187, 403, 406
 Деметрий · 86
 Демокрит · 33, 47, 76
 Демосфен · 87, 197, 240, 378, 379, 411, 440, 447, 448
 Демье (Deimier), Пьер де (1570-1618) · 22, 183, 184
 Денем Дж. · 326
 Денина К. · 177
 Деннис Дж. · 298, 304, 323
 Денорес (Denores), Джазон (ум. 1590) · 20, 59, 67, 133, 141, 149, 164, 165, 431, 432, 435, 436
 Депорт Ф. · 184
 дерева метафора, *Конрад Вюрцбургский* · 239
 дескорт · 325; 428 (*Райлмбаут де Вакейрас*)
 деталь, *Бодмер* · 263
 Дефо Д. · 304, 307, 411
 Дешан (Deschamps) Эташ (ок. 1346 - ок. 1407) · 18, 23, 34, 91, 178, 179, 240, 342
 Джамбуллари П. · 152
 Джеймс Г. · 409
 Джелли (Gelli), Джованни Батиста (1498-1563) · 155, 156
 Дженко Р. · 77
 Джерард (Gerard), Александр (1728-1795) · 298, 316, 322, 361
 Джеффри Винсофский (Гальфрид Винсалвский) (Geoffrey of Vinsauf, Geoffroi de Vinsauf, Galfridus de Vinsalvo) (fl. нач. 13 в.) · 31, 44, 46, 51, 97, 104-109, 111, 112, 210, 284, 285, 325, 416, 417
 Джимма Дж. · 174
 Джиральди (Giraldi), Лилио Грегорио (1479-1552) · 136, 152
 Джиральди Чинцио (Giraldi Cintio, Cinzio), Джамбаттиста, Джован Баттиста (1504 - 1573) · 19, 66, 135, 162, 163, 250, 376, 398-401, 405, 434
 Джованнино из Мантуи (Giovannino da Mantova) (fl. нач. 14 в.) · 116-118
 Джонс И. · 320
 Джонсон (Johnson), Сэмюел (1709-1784) · 17, 58, 178, 291, 295, 301-304, 316, 327, 328, 361, 396, 406
 Джонсон (Jonson), Бен (1573-1637) · 38, 288-291, 295, 313, 320, 327, 357, 359, 420
 Джорди Мосен · 221
 Дзонарини Дж. · 122
 Диа, графиня де · 427
 диалектика: поэзия вместо диалектики в тривнуме, *Доминик Гундисалин* · 91
 диалог ципероновского и платоновского типа, различие, *Сперони* · 147
 Диана · 377
 дидактический род, дидактическая поэзия · 63, 64, 69, 72, 132, 150, 183, 192, 227, 237, 260, 331, 337, 340, 341, 392-395, 397; поэм дидактических отвержение, *Каскалес* · 227
 Дидона · 381, 425, 449, 451, 454
 Дидро (Diderot), Дени (1713 - 1784) · 190, 310, 311, 317, 388, 406, 419, 420
 Диоген Лаэртский · 76, 84
 Диомед (Diomedes) (4 в.) · 62, 86, 101, 131, 132, 136, 179, 182, 245, 330, 331, 391
 Дионисий Ареопагит · 122
 Дионисий Галикарнасский (Dionusius Halikarnasseus) (1 в. до н. э.) · 83, 84, 86, 145, 146, 341, 342
 Дионисий Фракийский (1 в. н. э.) · 73, 82
 диспондей · 94
 диссонанс: в поэзии, *Гунальд* · 257; без него не может быть гармонии, *Норден* · 326
 дитрохей · 94
 дифирамб · 76, 203 (*аль-Фараби*)
 дикий · 94
 диямб · 94
 Дмитриев М. А. · 133
 добродетель — см. моральная сторона поэзии
 Довгий О. Л. · 415
 должное · 16-18; возможное или должное, *Опиц* · 242;
Джиральди Чинцио · 401
 Дольче (Dolce), Лодовико (1508/10-1568) · 23, 132
 Доминик Гундисалин (Dominicus Gundisalpinus) (1110 - после 1181) · 88, 91, 92, 102, 200, 207, 210
 Доминичи (Dominići), Джованни (1357-1419) · 116, 122, 124
 Домиций Афер · 452
 Донат, Элий (Aelius Donatus) (ок. 310 - 380) · 69, 86, 91, 103, 136, 178, 181, 194, 227, 356, 416, 426
 Донн Дж. · 326, 327, 358
 дорога песни, метафора, у Гомера и Пиндара · 73
 дороги выбор, у Пиндара и Вакхилида · 75
 достоинства поэтической речи · 29; *Феофраст* · 81; у стойков · 81
 Драйден (Dryden), Джон (1631-1700) · 12, 39, 48, 284, 291-296, 298, 299, 301, 304, 305, 313, 323, 327, 328, 340, 358-362, 408, 412
 драма: драматическая фабула должна быть разнообразной и неопределенной, *Бени* · 165; *Исидор* · 196; *аль-Фараби* · 203; как высшая форма поэзии, т. к. включает другие виды, *Карвальо* · 226; драма, сословная трактовка ее жанров, *Биркен* · 250; как отражение мирового театра, *Лозништейн* · 254; как изображение слов словами, а вещей - вещами, *Кастельветро* · 383; включает сатиру и ее двух дочерей - трагедию и комедию, *Филипп* · 393; восходит к фигуре мима, *Гете*, *Шиллер* · 397; драма нарративная - монодия, *Маццони* · 153, 155; драма новая: перенос интереса с судьбы на человека, *Ленц* · 275; рифмованный стих, его при- смелость в драме, *Драйден* · 294; смерть и насилие не должны показываться на сцене, *Гварини* · 151; ее желательная продолжительность, *Минтурно* · 144; использование в ней стиха, *Сперони* · 163; надо ли на сцене изображать ужасное, *Рот* · 253; пьеса как живое подражание природе, *Драйден* · 294; смерть надо представлять на сцене, а не передавать словами, *Кавальканти* · 163; драматические жанры, классификация в соответствии с сословиями, *Хардёрфер* · 247; драматический способ подра-

жания - наилучший, *Кастельветро* · 383; драмы пятиактная структура, средневековая трактовка · 103; драма мешанская · 267. См. также комедия, трагедия и др. драматические жанры.
 древние и новые · 188; древних и новых писателей разделение, *Чосер* · 285. См. также спор о древних и новых
 Дрейтон М. · 365
 Душ (Dusch), Иоганн Якоб (1725-1787) · 267
 душа - библиотека Христа, *Иероним* · 91
 души и тела метафора, *Гердер* · 275
 дьявол · 42, 98, 198, 249, 346-349, 444
 Дю Белле (Du Bellay), Жоашен (1522-1560) · 178, 180, 181, 183, 366
 Дю Плезир (Du Plaisir) (17 в.) · 14, 402, 405
 Дюбо (Du Bos), Жан-Батист (1670-1742) · 189, 190, 259, 267, 276, 310, 333, 339, 367, 388, 419
 Дюдефан, мадам · 317
 Дюмолар · 388
 Дюрер А. · 390
 Дюрренматт Ф. · 415
 Еврипид · 76, 128, 287, 402, 419, 420, 425
 Евхерий Лиринский (Eucherius Lugdunensis) (5 в.) · 349
 Егунов А. Н. · 10, 29, 34, 76
 единство, (три) единства · 420-421: единства времени и места, первая формулировка во Франции, *Тай* · 50, 183; создатель принципа трех единств - *Кастельветро* · 138; единство действия, *Сперони* · 147; единство не обязательно должно принадлежать плану действия, *О. Ариосто* · 159; единство времени, *Индженьеры* · 165; единства времени и места препятствуют правдоподобию действия, *Метастазио* · 176; единство времени: в Испании имеет мало сторонников · 227; против единств, *Плано* · 233; единство места, *И. Э. Шлегель* · 265; единство действия в драмах Шекспира, *С. Джонсон* · 303; трех единств правила, *Филдинг* · 306; единства в романе, *Скюдери* · 389; единства действия в романе, *Малатеста* · 402; единства времени и действия, *Аристотель* · 418; единство времени, *Корнель* · 419; единств система абсурдна и бессмысленна, *Баретти* · 178; единства действия, его необходимость, *Суммо* · 151; единства отбрасываются *Ленцем* во имя природы · 50,

- 273, 275; *Драйден* · 292; единства, их отвержение *Лессингом* · 268; *Сидни* · 288; единство времени в драме, *Пинсьяно* ограничивает действие 5 днями, *Каскалес* - 10 днями · 227; *Л. де Вега* против единства времени, но за единство действия · 227; единства в трагедии, *Обиньяк* · 419; единство действия как единство цели, *Аверроэс* · 210; единство действия обосновывается через необходимость подражания природе, *Аверроэс* · 209' *Екклесиаст* · 101, 110, 444 *Елизавета Фландрская* · 329 естественное, естественность · 28, 179, 256; естественность музыки, *Дюбо* · 190; естественные знаки · 267, 339; естественные тона чувства, *Гердер* · 276, 339; гармония естественности и искусства, *Поуп* · 367 *Жан Поль* · 414 жанр: разграничение жанров по чувствам, которыми они подражают, *Томитано* · 64, 381; жанры и три стиля в лирической поэзии, *Данте* · 115; иерархия высоких, средних и низких, *Бадий* · 132; фабула - ключевой аспект жанра, *Колоньо* · 134; жанры дифференцируются в соответствии с социальным статусом героев, *Ликколomini* · 139; иерархия жанров на основе иерархии предметов, *Скалiger* · 145; поэзия делится на жанры в соответствии с породившей текст эмоцией, *Патрици* · 150; жанры различаются по тому, очищению от каких страстей они способствуют, *Буонамиччи* · 152; неизбежность возникновения новых жанров, смешанные жанры, *Гварини* · 164; жанровая иерархия, *Буало* · 185; каждый жанр требует особенного гения, состояния души, *Зульцер* · 265; *Пинья* · 134; каждый жанр имеет свои средства для доставления удовольствия, *Виперано* · 146; жанры драматические, классификация в соответствии с сословиями, жанры смешанные в драме, *Харсдёрфер* · 247; иерархия по степени правдивости, *Вивес* · 219; иерархия жанров определяется содержанием, *Кампанелла* · 151 *Жауме Марч* (*Jaume March*) (1336-1410) · 210 *Жене Ш.-К.* · 367 *Женетт Ж.* · 330, 389, 403 женщина как поэт, *Морхоф* · 28, 252 *Жерсан* (*Gerzan*), *Франсуа де* (17 в.) · 402 жесты для страстей - то же, что слова для мыслей, *Бодмер* · 261 живопись и поэзия · 23, 258; *Горацій* · 97; *Коллинз* · 335; *Харсдёрфер* · 66, 248; *И. А. Шлегель* · 396; в немецкой поэтике нач. 18 в. · 258; ut pictura poesis: *Биркен* · 23, 249; *Бодмер* · 263; *Закер* · 245; *Харсдёрфер* · 246; *Штилер* · 252; живопись и поэзия, различие в предмете подражания - внешнему и внутреннему, *Варки* · 143; превосходство поэзии над живописью · 257 (*Гунольд*), 259 (*Готшвед*), 265 (*Бреммер*), 267-268 (*Лессинг*); каждому образу — свою краску, *Бухнер* · 245; поэзия - говорящая картина, имеющая целью учить и услаждать, *Сидни* · 288; живопись - род идолопоклонничества, *Смарт* · 335; живопись поэта, *Готшвед* · 392 жизнь как поэтика, *Гердер* · 277 *Жироду Ж.* · 389 *Жоан де Кастельноу* (fl. 1341-1355) · 429 *Жодель* · 420 *Жокур* (*Jaucourt*), шевалье де (1704-1779) · 189, 406 жонглер · 427, 428, 429 *Жофре де Фойкса* (*Jofre de Foixa*) (кон. 13 в.) · 210, 211 *Жуковский В. А.* · 58 *Забабуровая Н. В.* · 330 *Забалуев В. Н.* · 43, 51, 307 завязка-развязка как плетение, *Аристотель* · 47, 81 загадка, aenigma, энигма · 198, 454; *Небриха* · 216 заджаль · 199 заимствование: заимствование и подражание, различие, *Бембо* · 376; право поэта на него, *Харсдёрфер* · 247; читатель не должен узнавать заимствование, *Эразм* · 377; заимствовать содержание у многих авторов, а стиль - только у одного, *Барбаро* · 375; следует заимствовать у всех авторов, *Эразм* · 377 *Закер* (*Sacer*), *Готфрид-Вильгельм* (1635-1699) · 245, 254 замысел, *Чосер* · 285; см. также *архетип* защита поэзии · 112, 113; 118 (*Петрарка*), 120 (*Боккаччо*), 123, 127-129, 131-133, 135, 141; 286 (*Скелтон*). См. также *поэзия* заяц как метафора повествования, *Вольфрам фон Эшенбах* · 238 звучание как критерий оценки произведений, у стоиков · 82; звучание стиха, удовольствие от него, эллинизм · 85 зевгма · 198, 438, 442, 443, 445 *Зевксис* · 66, 248 *Зевс* · 74, 344, 385 *Зенодот* · 81 *Зенон Сидонский* · 85 зеркала метафора, *Донат* · 103 *Зимсон О. фон* · 354 знак · 271; знаки естественные и произвольные: · 270, *Гердер* · 276, *Дюбо* · 333, *Мендельсон* · 267 знание поэтическое, *Вико* · 173 значение вещей (significatio rerum) · 271, 345, 346 золотое сечение · 390 золотой век · 416 *Зоней* (*Zonaios*) (5-6 вв.) · 426 *Зоппио* (*Zoppio*), *Джироламо* (1516-1591) · 154, 155, 156 *Зороастр* · 129 зрелище: один из элементов трагедии у *Аристотеля* · 81 *Зульцер* (*Sulzer*), *Иоганн Георг* (1720-1779) · 64, 263, 264, 271, 282, 337, 395 *Ибн-Рушд* — см. *Аверроэс* *Ибн-Сина* — см. *Авиценна* *Ивик* · 75 игра: и поэзия, *Хагедорн* · 266; игра искусства, *Джефффри Винсофский* · 105; игра как процесс, в ходе которого истина еще лучше усваивается, *Лютер* · 241; *Бухнер* · 244; *Виланд* · 266; игра литературная · 389 идеал, его противоречие действительности, *Шиллер* · 283; идеализация и идеал, *Шиллер* · 279 идилия · 185 (*Буало*), 283, 367 *Иезекииль* · 99 *Иеремия* · 213, 246: как создатель жанра плача · 196 *Иероним Блаженный* (*Иероним Стридонский*, *Софроний Евсевий* *Иероним*; *Sophronius Eusebius Hieronymus*) (ок. 347-420) · 91, 98, 110, 118, 122, 124, 125, 216, 286, 344 изображение: изображать то, что существовало во мнении древних · 15; изображающие объекты могут быть двух типов: естественные подобию и произвольные знаки, *Буонамиччи* · 152; разрешение на изображение любого предмета, *Горацій* · 86; изображение статических образов не является специфичным для поэзии, *Бени* · 381; изображением страшного и горестного в трагедии, полемика *Аристотеля* с *Платоном* · 79; изображение фантастического, *Брейтингер* · 15 изобретение, нахождение — см. *inventio* изумление — см. *удивление* изящество, *Меннинг* · 254 *Иисус Христос* · 113, 196, 284, 343, 345, 347, 348, 377 *Иларий* · 217 *Илиада* · 74, 76, 80, 82, 84, 140, 148, 154, 173, 187-189, 291, 300, 383, 385, 386, 399, 402, 403; как трагедия · 103 *Ильин И. П.* · 5 *Императорская хроника* · 236 *Имперриаль Ф.* · 214 инвектива · 102 инверсия · 437, 443 *Индженьеры А.* · 165 интеллект — см. *покров* интересное: *Гарве* · 269; *Ленц* · 275 *Иоанн Гаета* · 328 *Иоанн де Гарландия* (*Johannes de Garlandia*, *John of Garland*), *Иоанн* (*Джон*) *Английский* (*Johannes Anglicus*) (кон. 12 — 2-я пол. 13 вв.) · 24, 50, 90, 91, 91, 93, 94, 102-105, 108-112, 284, 318, 325, 328, 417 *Иоанн Скотт Эриугена* (*Johannes Scottus Eriugena*) (нач. 9 в. — после 870) · 271 *Иоанн Солсберийский* (*Joannes Saresberiensis*) (1115/1120 - 1180) · 33, 87, 92, 207, 348, 351, 355 *Иов* (и книга *Иова*) · 117, 347; книга *Иова* - трагедия · 110; *Иова* книга написана гексаметром, *Беда* · 110 *ионик* · 94 *Ириарте Х. де* · 232, 233 *Ирида* · 434 *ирмос* · 197 *ирония* · 198; 216 (*Небриха*), 348, 357, 425, 426, 437, 439, 453, 454; *ирония* и христианская аллегорика · 348 *Исаак* · 113 *Исаак де Стелла* · 352 *Исидор Севильский* (*Isidorus Hispalensis*) (ок. 560-636) · 12, 21, 88, 89, 92, 94, 97, 101, 109, 111, 124, 126, 128, 193, 211, 213, 319, 348, 349, 422-427, 440-442, 447-454 *исидорианский стиль* · 111 искусство: маг-обманщик, praestigiatix, *Джефффри Винсофский* · 105; при его помощи приобретает то, чего не дала природа, *Лима* · 222: топос «искусство - в том, чтобы скрыть искусство» (ars est celare artem, dissimulare artem) · 294, 377, 420 (*Жокур*, о греческой трагедии); доводит до совершенства то, что природа только начала, *Ноймарк* · 250; должно следовать незыблемой *Форме*, которую мы находим в творениях античных поэтов и философов, *Минтурно* · 144; подражает природе так же, как *Природа* в плане действия подражает Богу, *Сперони* · 382. См. также *подражание, природа* *исоколон* · 109, 124, 438, 439, 444, 445, 447, 449, 450, 452

- Исократ · 83
истина — см. *правда*
исторический смысл (в много-
смысленном толковании) ·
351, 352, 355
история, историческое, историк
· 20-22: поэт должен следовать
истории и правде,
Кастельветро · 138, 387;
истории соответствует правда,
поэзии — смешение правды с
вымыслами, *Скалигер* · 21;
историк и поэт, разделение,
Аристотель · 20; историк и
поэт, различие, *д'Оже* · 182;
историк и поэт, соотношение
их прав, *Ошиц* · 242;
исторические предметы, *Бени*,
Минтурно, *Тассо* · 433;
исторический декорум, *Эразм*
· 377; исторический предмет в
эпике, *Тассо* · 148, 160; исто-
рия в иерархии жанров,
Исидор · 89, 194, 197;
возможность использования
исторических сюжетов,
Пеллегрини · 160; история, ее
связь со зрением, *Исидор*
197; история и поэзия,
различие в подчиненности
поэзии строгим законам,
Каскалес · 227; история и
поэзия, различие и сходство,
Понтано · 129; история
изображает многие деяния
многих людей, а поэзия одно
деяние одного человека,
Сперони · 147; история не может
быть предметом поэзии,
Пешетти · 162; история, от-
личие от поэзии по специфике
подражания, *Маццони* · 384;
поэзия, история, риторика, их
различие, *Каррильо* · 228
Исход · 117
Иувал · 65, 67, 239, 248
Йенсен Э. · 82, 85
Кабураччи Ф. · 159
Кавальканти (Cavalcanti),
Бартоломео (1503-1562) · 162,
163
Каза делла, поэт · 168, 381
Казнёв (Cazeneuve), Пьер де
(17 в.) · 402
Калашникова Н. Б. · 65, 309
Калепно П. · 174
Калидаса · 396
Калипсо · 434
Калоиро Т. · 368
Кальдерон П. · 232, 388
Кальканьини (Calcagnini),
Челио (1479-1541) · 370, 376,
377
Кальмо А. · 365
камера-обскура · 170
Камилло Дельминьо (Camillo
Delminio), Джулио (1480-1544)
· 378
Камознс Л. · 390
Кампанелла (Campanella),
Томмазо (1568-1639) · 141,
150, 151, 162
Кампра А. · 317
Камю Ж.-П. · 406
Кан Гранде · 155, 226
Каниц (Canitz), Фридрих фон
(1654-1699) · 38, 256, 260, 336
Каннингем · 365
канон: 12 старых мастеров у
мейстерзингеров · 239; канон
поэтических авторитетов
национальный, Англия · 286;
классики: совершенство,
присущее им, на современном
этапе еще не достигнуто,
Виллани · 167
кансона (любовная песня) · 427
Кант И. · 271, 279, 304, 322
Кантемир А. Д. · 415
канцола · 144, 172, 318, 331,
428; ее стилистика, *Данте* ·
115; канцола, *Кьябрера* · 170
Каппони (Capponi), Орацио
(1552-1622) · 19, 153
Каприано (Carpiano), Джованни
Петро (16 в.) · 30, 44, 141,
143, 382
Карвальо (Carvalho) Луис Аль-
фонсо де (1571-1635) · 42, 225,
226, 230
Карвахаль Т. Г. · 233
Карл II · 412
Карл Великий · 21, 89, 148, 158,
244
Карл Орлеанский · 330
Карл Ф. Р. · 304
Карловы книги · 21, 89
Каррильо-и-Сотомайор
(Carrillo y Sotomayor), Луис
(1585-1610) · 60, 225, 228, 229
Каррутерс М. · 50
Каррьеро (Carriero),
Алессандро (1546-1626) · 154,
156, 157, 163
Картахена (Cartagena), Аль-
фонсо де (1384-1456) · 214
Картрайт У. · 326
Каскалес (Cascales), Франсиско
(1564-1642) · 225-227, 230,
234, 235
Кассиан · 350
Кассио Дж. · 116
Кассиодор (Magnus Aurelius
Cassiodorus Senator) (487-578) ·
91, 92, 96, 109, 213, 346
Кастелейн (Castelein), Маттейс
(1485-1550) · 65, 308
Кастеллоза из Оверни · 427
Кастельветро (Castelvetro),
Лодовико (1505-1571) · 20, 53,
59, 60, 131, 136-139, 141, 150,
151, 155, 184, 210, 223, 226,
380, 381, 383, 387, 420, 433
Кастельноу · 211
Кастильехо (Castillejo), Кри-
стобаль де (1490-1550) · 220
Кастильоне (Castiglione), Баль-
дассаре (1478-1529) · 219, 220,
357
Кастравилла (Castravilla),
Ансельмо (Ридольфо) (16 в.) ·
152, 154, 156, 157, 381
Кастро А. Г. де · 211
Кастро Х. П. де · 229
Касымжанов А. Х. · 201
катарсис, очищение · 56, 79, 80,
136, 137, 138, 140, 144, 149,
151, 152, 162, 163, 164, 176,
253, 291, 301, 303, 418, 419,
429, 431, 437; *Аристотель* ·
79; как способ умерить наши
аффекты через осознание
хрупкости мира, *Пикколомини*
· 138; не как устранение
страстей, а как исключение из
них порочного компонента,
Гварини · 151; основан на
восхищении великодушием и
добродетельностью
персонажей, *Метастазо* ·
176; очищение души от стра-
стей как цель поэзии,
Буонамиччи · 152; в
применении к комедии,
Риккобони · 437; связывается с
процессом научения и с
приучением к виду страдания ·
144; служит источником
удовольствия, *Кастельветро* ·
137; страх и сострадание -
инструменты очищения души
не от самих страха и
сострадания, а от прочих
страстей, *Маджи* · 136;
катарсис трагический, *Бени* ·
140; очищение страстей
касается преимущественно
правителей, *Бени* · 140;
воспроизводя ужас и
сострадание, трагедия умеряет
эти чувства в душе, *Менардьер*
· 184; очищение как
привыкание, в поэтиках
Чинквеченто · 149; как средст-
во выработать привычку через
длительную практику к тому,
чтобы не испытывать страх
или сострадание к любого
рода жестокой или печальной
судьбе, *Денорес* · 149; как
способ совершенствования
моральных качеств зрителей,
Метастазо · 176; связан с
идеями умягчения нрава,
избавления от излишней
эмоциональности посредством
вещательства разума,
Веттори · 137; очищение
души от беспокойства,
Минтурно · 144; *Аддисон*
301; *Корнель* · 419; *Суммо* ·
151; *Пот* · 253
катахреза · 423
Катилина · 420, 426
Катон Старший · 27, 123, 198
катрен, *Патнем* · 390
Катулл · 69, 70, 255, 286, 414
Каувейл (Cauweel), Ян (16 в.) ·
309
Каули (Cowley), Авраам (1618-
1667) · 296, 297, 328, 359-362
Квадльбауэр Ф. · 416-418
Квадрио (Quadrio), Франческо
Саверио (1695-1756) · 174
Квинтилиан Марк Фабий
(Marcus Fabius Quintilianus)
(ок. 35 - после 96) · 27, 33, 37,
42, 43, 47, 48, 84-86, 91, 92,
105, 113, 115, 132, 133, 141,
143, 168, 176, 216, 228, 243,
264, 279, 296, 308, 334, 343,
344, 346, 348, 368, 371, 374,
414, 421-427, 430, 437, 438,
440-455
Кеведо Ф. · 229, 232
Кёниг (König), Иоганн Ульрих
фон (1688-1744) · 258, 260
Кёрнер Г. · 281
Килуордби Роберт (Robert
Kilwardby) (ок. 1215 - 1279) ·
318
Киндерманн (Kindermannn),
Бальтазар (1629-1706) · 34,
241, 250, 255, 363, 456
Кино Ф. · 334, 389
Кинтана · 232
Киприан · 118
Кир, персидский царь · 405
Кирка · 344, 434
Кирнбергер И. Ф. · 264
Кирхер (Kircher), Атанасиус
(1601 или 1602 - 1680) · 325
Китс Дж. · 362
Клавдиан · 394
Клай (Klaj), Иоганн (1616-
1656) · 26, 248
Клара Андузская · 427
классики — см. *канон*
Клеанф · 85
Клейст Г. · 283
Клеман, мадемуазель де · 389
Кливленд Дж. · 358
Климент Александрийский · 87
Климентестра · 79
Клопшток (Klopstock) Фридрих
Готлиб (1724 - 1803) · 12, 32,
44, 45, 55, 58, 70, 260, 270,
272-275, 322, 336, 338, 339,
396
Книга куртуазии · 43, 286
Коизлианский трактат · 77
кокалан, кок-а-лан · 180, 247
Коклес Г. · 407
колесо Вергилия · 8, 63, 112,
132, 392, 417
Коллинз У. · 336
Колонио Н. · 134
Колридж С. Т. · 303, 316, 361
комедия · 97; комедии ампула,
Харсдёрфер · 247; комедия,
Freudenspiel · 247; комедия
гуморов · 359; допущение
появление короля в ней, *Л. де*
Вега · 227; ее зависимость от
вкусов эпохи, *Гольдони* · 175;
ее связь с *правдоподобием*,
Квинтилиан · 84; ей соответст-
вует средняя, и даже низкая
народная речь, *Данте* · 115;
комедия и сатира были частью
священных ритуалов, *делла*
Фонте · 67, 130; комедия и
трагедии смешение у Шекспира,
С. Джонсон · 303; комедия
и трагедия, *Данте* · 115;
комедия и трагедия, в
средневековой теории стилей ·
418; комедия и трагедия,
Исидор · 193; комедия и
трагедия, различие, *Скалигер* ·
182; комедия испанская, спор

- о ней в 18 в. · 232; комедия как жанровое определение поэмы Данте · 155; комедия как живая картина, немецкое барокко · 252; комедия как зеркало жизни, *Пелетте дю Ман* · 181; комедия как подражание жизни, зеркало обычаев и образ истины (определение, приписываемое *Цицерону*) · 11, 103, 181, 226; кодификация использования в ней разных видов стиха, *Л. де Вега* · 227; комические поэты не имеют полной свободы, *Кастельветро* · 138; комедии масок защита, *Гоцци* · 175; комедию можно писать стихами, *И. Э. Шлегель* · 265; не должна расцветаться концептами, *Л. де Вега* · 227; необходимость трехактного строения, *Л. де Вега* · 227; низкий жанр, *Опиз* · 242, 243; комедия новая испанская, соседство в ней королей и крестьян, *Куэва* · 227; комедия нравов · 359; комедию обычно причисляют к *argumentum* · 104; комедия чужда французской поэзии, *Делье* · 184; определяется по содержательным признакам, в средневековой поэтике · 104; комедия, ее оформление - немое красноречие, которое слушают глазами, *Пельисер* · 230; очищает души от меланхолии, *Гварини* · 164; очищает от аффектов, которые испытывают люди, когда дочери или жены заводят любовников, *Денорес* · 149; повествует о вещах низких и мелких, и в низком и простом стиле, *Хуан де Мена* · 214; ее тема - подозрения, страхи, *Томитано* · 381; подходит низким и грубым людям, а трагедия - благородной аудитории, *Ибн-Сина* · 205; правит недостатки, заставляя людей над ними смеяться, *Рапен* · 186; предполагает простого зрителя, поскольку очищение от меланхолии посредством смеха не требует участия рациональной части сознания, *Буонамичи* · 152; призвана делать людей лучше, *Форнер* · 233; реакцией зрителей на нее должно быть сочувствие, *Гольдони* · 175; самый низкий из трех классических жанров, *Каприано* · 143; комедия серьезная, *Геллерт* · 266; средневековая этимология слова комедия · 103; ее строение, *Пельисер* · 230; средневековый пример сюжета, *Иоанн де Гарландия* · 104; *аль-Фараби* · 203; *Гораций* · 416; *Бен Джонсон* · 290; *Карвальо* · 226; *Лидгейт* · 286; *Пинсьяно* · 225; *Храбан Мавр* · 101; *Шиллер* · 283 комические романы - естественные картины человеческой жизни, *Сорель* · 404 комический эпос: *Зоппио* · 154; высокая оценка в рококо, *Душ* · 267 комическое: комическое безобразно в трагедии, и трагическое безобразно в комедии, *Цицерон* · 164; его социальная полезность, *Мёзер* · 266; комическое как зло без боли, гротескно-комическое как величие, лишенное силы, *Мёзер* · 266 Комментарий на Марциана Капеллу · 103 Конгрив У. · 361, 406, 409, 420 Конрад Вюрцбургский (Konrad von Würzburg) (ум. 1287) · 53, 58, 59, 235, 237, 238, 239 Конрад из Хирсау (Konrad von Hirsau) (12 в.) · 88, 99, 104, 105 Консенций (Consentius) (5 в. н. э.) · 443 концепт, *conceit* · 73, 77, 88, 112, 167, 169-172, 223, 227, 229, 230, 233, 298, 327-328, 358, 361, 396; *Грасиан* · 231; *Хаурези* · 229 концептизм · 167, 169, 170, 172, 228, 229 Кончина Д. · 174 Коорнхерт (Coomhert), Дирк Фолкертзоон (1522-1590) · 309 копла · 217; и романс, *Энсина* · 218 корибант · 76 Корнеев Ю. · 36, 312 Корнель (Corneille), Пьер (1606 - 1684) · 184, 185, 187, 188, 234, 267, 297, 389, 404, 419-421 Корреа (Correa), Томмазо (ум. 1595) · 30, 49, 134, 378, 385, 431, 436 Кортезе (Cortese), Паоло (1465 - 1510) · 370, 373-375, 377 Коттуний И. · 457 Красавченко Т. Н. · 5, 31, 36, 316, 328, 362 красноречие — см. *риторика* красота, *pulchritudo* · 146, 324; обширность произведения как ее залог, *Джеффри Винсофский* · 106; как сладость, *Лусан* · 234; совершенство, обусловленное целостностью, *Майер* · 263; свобода в явлении, *Шиллер* · 281 Кратет Маллосский · 82, 85 краткость · 442, 453; как критерий истины, в раннегреческой поэтике · 75; как достоинство поэтической речи, у стоиков · 81; *Феофраст* · 83; *brachylogia* · 453; *brevitas* · 130, 442, 445, 453; в немецкой поэтике · 456 Краузе (Krause), Кристиан Готтфрид (1719 - 1770) · 334 Крестовые походы, поэмы о них · 140 кретик · 94 Кретъен де Труа (Chrestien de Troyes) (ок. 1140-90) · 41, 108, 236, 325, 329, 356 Крешимбени (Crescimbeni), Джован Марио (1663-1728) · 170-172, 176, 340 Кристеллер П. · 149 Кроксол С. · 406 Кроче Б. · 358 Кроче Ф. · 167, 168, 170 Круглого стола рыцари · 140 Круза (Crousaz), Жан-Пьер (1663-1750) · 189, 260 Крзшо Р. · 358 кулинарная метафора: книга как кушанье, *Баэна* · 212 культеранизм · 227, 228, 229, 233 Кунау И. · 54, 272 курсус, *cursus* · 111, 328, 329 кургузность · 329-330, 427 Курциус (Curtius), Михаэль Конрад (1724-1802) · 266, 270, 275 Курциус Э. Р. · 7, 65, 111, 116, 319 Куэва (Cueva), Хуан де ла (1543-1612) · 41, 225, 227, 232 Кьябрера Г. · 166, 172, 173 Кэкстон (Сахтон), Уильям (ок. 1420 - 149) · 284-286 Кэмпнион (Campion), Томас (1567 - 1620) · 23, 50, 286, 287, 319, 327 Кэрюо Т. · 357 Ла Кальпренед Г. де · 405-407 Ла Менардьер (La Mesnardière), Ипполит Жюль де (1610-1663) · 27, 183-185, 287, 295, 421 Ла Торре · 233 Лабрюйер Ж. де · 188, 310, 409 лавровый венец: его символика, *Петрарка* · 118; как награда поэтам, *Джованнини* · 118 Лазурский В. · 408 Лакомб Ж. · 189 Лактанций (Lactantius) (ок. 250 - ок. 325) · 57, 87, 114, 116, 118, 119, 125, 193 Ламбино Д. · 221 Ламех · 65, 239 Ландино (Landino), Кристофоро (1424-1498) · 50, 116, 126, 129-131, 152, 373 Ланселот · 404 Ларю А. · 311 Лаура · 55, 383 Лаусберг Г. · 414, 415, 422-426, 439, 442, 444, 445, 447, 450, 451, 453, 454 Лафайет М. М. де · 389, 405, 406 Лафатер (Lavater), Иоганн Каспар (1741-1801) · 322 Лафонтен Ж. · 192, 297, 317, 389, 407 Ле Карон (Le Caron), Луи (1534-1613) · 181 Ле Муан (Le Moupe), Пьер (1602-1671) · 186, 187 Лев X · 329 Лейбниц Г. В. · 17, 95, 261, 263, 275 Лейдль (Leidl) К. · 33, 46, 424 лекарства метафора · 57; *Пиндар*, *Гомер* · 74; *Платон* · 77; *Амвросий* · 88; поэт - врач, *Гварини* · 165; *Бухнер* · 244 Лекуант Ж. · 68 Лемер де Белж · 321 Лемпики (Лемпицкий) З. фон · 67, 238, 248, 258, 260-262, 264, 268, 271, 275, 331, 336, 337 Ленгле дю Френуа (Lenglet du Fresnoy), Никола (1674 - 1755) · 406 Ленгтон С. · 345 Лендинара (Lendinara), Бартоломео да (15 в.) · 124, 125 Ленц (Lenz), Якоб Михаэль Рейнгольд (1751-1792) · 28, 50, 66, 270, 273, 280 Ленцони (Lenzoni), Карло (1501-1551) · 152, 154-156 Леон Л. де · 233 Леонар · 368 Леонарди А. · 51 Леонардо да Винчи · 390 леонинский стих · 444 Лепидус, комедиограф · 372 Лесаж А. Р. · 406, 407 Лессинг (Lessing) Готхольд Эфраим (1729-1781) · 23, 26, 32, 48, 56, 71, 72, 190, 263, 265, 267-270, 272, 273, 275, 282, 291, 301, 322, 364, 419, 455-457 Либер · 423 либертинаж · 317, 407 Либурнио (Liburnio), Никколо (1474-1557) · 378, 435 Ливергант А. Я. · 302 Ливий Тит · 102, 115, 124, 371, 404 Ливьера (Liviera), Джованни Баттиста (род. 1565) · 163 Лидгейт Дж. · 284, 286 Лилло Дж. · 268 Лима (Lima), Мигель Санчес де (16 в.) · 214, 222 Лин · 113 Линаж М. · 389 Линде, Филандер фон дер — см. Менке Иоганн Буркхард Линднер (Lindner), Иоганн Готхельф (1729-1776) · 394 Линор (Рамбаут д'Ауренга) · 428 Лионарди (Lionardi), Алессандро (16 в.) · 380, 386 липограмма · 360 лирика · 102, 330-341; лирика и музыка · 339; как выражение без изображения, *Гарве* · 269; как драматическое подражание, *И. Э. Шлегель* ·

- 265; как подражание нравам и страстям, *Сеньи* · 381; как стихотворения, где поэт выражает свой собственный аффект, *И. Э. Шлегель* · 265; прославляя богов и героев, *делла Фонтне* · 67; разделение на рассудительную, любовную и шуточную, в камерах риториков · 309; лирика и теории подражания Чинквеченто · 382; *Исидор* связывает ее с песенными формами · 193; критика теории лирики как подражания чуждому чувству, *Бодмер*, *Клотток* · 274; лирическая ода как драматический род, *Бухнер* · 245; определение, *Конрад из Хирсау* · 104; лирика переживания · 252; *Храбан Мавр* · 101; *Опиц* · 243; *Вайзе* · 256; *Лессинг* · 269; *Гердер* · 275, 276; лирическая фабула, *Алесс. Гварини* · 55, 38
- Лисий · 46, 424
- Лихтенберг (Lichtenberg), Георг Кристоф (1742-1799) · 263, 270
- Ловизини Ф. · 133
- Logau (Logau), Фридрих фон (1605-1655) · 363, 362, 457
- логика · 26, 335, 342; принадлежность к ней поэзии, в *accessus* · 100
- Лодж (Lodge), Томас (1558-1625) · 288
- ложь: *fictio* и *mendacio* как допустимая и недопустимая формы лжи, *Августин* · 96; в нее прекрасно облечена авантюра, *Томазин Церклерский* · 237; ее измышляют светские поэты, *Императорская хроника* · 236; критерий ее непротиворечивости, средневекковые поэтики · 97; лжи и правды смешение, *Скюдери* · 387; ложное и истинное невероятное, *Ломбарделли* · 435; ложное и удивительное, *Брейтингер* · 262; ложь в одеждах правды, *Марешаль* · 12, 13, 402; опровержение тезиса о лживости поэтов, *Боккаччо* · 121; поэзия силлогистическое искусство, дающее абсолютно ложные суждения, *Аль-Фараби* · 200; ложь поэтическая, оправдание · 356
- Лозинская Е. В. · 12-15, 18-22, 24, 25, 27-30, 33, 35, 38-44, 46, 49, 50, 54-57, 59-62, 64, 66-68, 70, 72, 178, 329, 387, 402, 437
- Локк (Locke), Джон (1632-1704) · 304, 315, 316, 359
- Ломбарделли (Lombardelli), Орацио (1545-1608) · 161, 435
- Ломбарди (Lombardi), Бартоломео (ок. 1505 - ок. 1542) · 135, 136
- Лонгвиль, мадам де · 389
- Лонгин, греческий ритор (3 в. н. э.) · 85, 86
- Лопес де Айала · 233
- Лопес де Мендоса (Mendoza), маркиз де Сантьяна (Santillana), Иниго (1398-1458) · 50, 210-214, 216, 217, 221, 233
- Лопес Пинсьяно (López Pinciano), Алонсо (ок. 1547 - после 1627) · 25, 31, 32, 39, 48, 214, 222-227, 230, 234
- Лопес-Фархеат Л. · 200, 203
- Лосев А. Ф. · 344
- Лоэнштейн (Lohenstein), Даниэль Каспар фон (1635-1683) · 254
- Луис д'Аверсо (Lluís d'Averçó) (ок. 1350-ок. 1415) · 211
- Луис де Леон · 233
- Лукан · 21, 71, 89, 97, 106, 115, 172, 186, 189, 194, 195, 198, 211, 214, 235, 290, 324
- Лукас Дж. · 79
- Лукиан · 83, 219
- Лукреций · 155, 197, 245, 379, 380, 392, 394
- Лусан (Лусан Кларамунт де Суелвес-и-Гурреа - Luzán Claramunt de Suelves y Gurrea), Игнасио де (1702-1754) · 19, 232-234
- Луцилий · 198, 414
- лз · 180
- Любимов Н. · 48
- любовь: как исключительная тема рифмованной поэзии на народном языке, *Данте* · 115; как нежная дружба, у прециознищ · 389; любовь несчастная исключает галантность, *Вольтер* · 317; послужила поводом к изобретению поэзии, *Биркен* · 67, 248; как тема драмы и романа, *Буало* · 185; петраркистская концепция любви, критика у *Виллани* · 168
- Людовик XIV · 188, 191, 409
- Люлли Ж.-Б. · 317
- Лютер (Luther), Мартин (1483-1546) · 61, 240, 241, 244, 248, 254, 266, 363
- магнит, метафора воздействия · 53, 129, 272
- Маджи (Maggi), Винченцо (1498 - 1564) · 131, 133, 135-137, 151, 432, 437
- мадригал · 331; и эпиграмма · 457; *Циглер* · 253
- Мазений (Masenius), Якоб (1606-1681) · 362, 363, 365
- Майанс (Майанс-и-Сискар - Mayans i Siscar), Грегорио (1699-1781) · 233
- Майер (Meier), Георг Фридрих (1718-1750) · 29, 30, 263, 279
- Макробий Амбросий Феодосий (Ambrosius Macrobius Theodosius) (нач. 5 в.) · 13, 87, 91, 97, 102, 130, 355, 372
- Максим Тирий (Тирский) · 223, 225, 226, 244
- Малакрета (Malacreta), Джованни Пьетро (fl. 1600) · 165
- Малатеста (Malatesta), Джузеппе (ок. 1545-1610) · 50, 66, 161, 398, 399, 401, 402
- Малатеста К. · 122
- Маллгрейв (Mulgrave), Джон Шеффилд (1648-1721) · 359
- Малерб (Malherbe), Франсуа де (ок. 1555-1628) · 184, 185, 188, 366
- Малларме С. · 338
- Мандер (Mander), Карел ван (1548-1606) · 309
- Манрике Хорхе · 216, 218, 220, 222
- Мануций Альд · 135
- Мануэль I · 211
- Манфреды · 172
- Маранта (Maranta), Бартоломео (1500-1571) · 431, 433, 436
- Марвелл Э. · 304, 319, 362
- Маргит · 159
- Мареска Т. · 305
- Марешаль (Mareschal), Андре (17 в.) · 12, 13, 402
- Марешаль Антуан · 420
- Марива П. К. де · 389, 407
- Марий Викторин (Marius Victorinus) (между 281 и 291 - после 365) · 91, 99, 101, 109, 118
- Маринер В. · 229
- маринизм · 167, 168, 171, 172, 173, 257, 260, 358, 389; его критика · 257; критика *Закера* · 254; критика *Кёнига* · 260
- Марино Дж. · 166-168, 170, 173, 185, 186, 232, 387, 421
- Мария де Вентадорн · 427
- Мария Дева · 377
- Мария Французская · 329
- Маркаброн (Marcabru) (сер. 12 в.) · 427, 428
- Марквардт Б. · 38, 45, 50, 58, 61, 72, 241-250, 252, 254-260, 265, 266, 268-274, 331, 334, 335
- Марло К. · 419
- Мармонтель, Жан-Франсуа (1723-1799) · 12, 23, 189, 191, 192, 367, 388, 407
- Маро К. · 180, 181, 184, 365
- Мароль М. де · 187
- Мартелло (Martello), Пьер Джакомо (1665-1727) · 170, 174, 176
- Мартин Г. · 457
- Мартин Кордовский (Martinus Cordubensis) (ок. 1270 - ок. 1350) · 210
- Марциал · 65, 68, 308, 363, 364, 379, 414, 456, 458
- Марциан Капелла (Martianus Capella) (5 вв.) · 88, 102, 103, 123, 219, 285, 355, 356, 370, 437, 439, 440
- Марч А. · 220
- Марчелло Б. · 176
- Марш Жакме · 429
- материя, materia · 37, 43, 46, 51, 52, 94, 99, 100, 104, 106, 107, 108, 115, 117, 129, 196, 219, 225, 226, 240, 346, 354, 386, 416, 417; materia Овидия · 99; materia, в Песни Песней · 100; материя и форма, *Муцио* · 142; *Гуго Сен-Викторский* · 354
- Матфей · 237
- Матфре Эрменгау (Matfre Ermengau) (ум. 1322) · 429
- Матье Вандомский (Matthieu de Vendôme) (12 в.) · 40, 106, 107, 178
- Маффеи (Maffei), Шипионе (1675-1755) · 170, 174
- Маффеи Т. · 124
- Махов А. Е. · 11, 13, 15-20, 22-26, 28, 30-35, 37-51, 53-59, 61-64, 66-70, 72, 112, 283, 321, 322, 327, 341, 343, 357, 397, 415, 418, 427, 455
- Маццони (Mazzoni), Джакомо (1548-1598) · 6, 153, 155-158, 381-385, 432
- Маццукелли Дж. · 177
- Медея · 86, 107, 420, 425
- Медина Ф. де · 221
- медицина: поэзия как другая медицина, *Алмирато* · 57
- Мёзер (Möser), Юстус (1720-1794) · 263, 266, 267, 270, 275, 280
- Мейеринг Р. · 81
- Мейн (Maune), Джаспер (1604-1672) · 326
- Мейстер (Meister), Иоганн Готлиб (ум. 1699) · 28, 256, 363-365, 455, 456
- мейстерзингеры · 65, 239; Давид как основоположник их искусства · 239
- меланхолия · 179 (*Шартье*); меланхолики обладают более сильным воображением · 322; меланхолия, комедия и трагикомедия очищают души от нее, *Гварини* · 164; меланхолический нрав, *Мольер*, *Баттё* · 388
- мелодия · 26, 50, 70, 81, 123, 133, 211, 319, 321, 338, 339, 341-343, 395; мелодия слов, речи · 341; мелодия мыслей · 342
- Мельчор де Ховельянос Г. · 232, 235
- Меммий Т. · 196
- Мен Жан де · 181, 321, 330
- Мена (Mena), Хуан де (1411-1456) · 212, 214, 216, 218, 220-223
- Меналк · 454
- Менандр · 97, 122, 414
- Менар · 188
- Мендельсон (Mendelssohn), Моисей (1729-1786) · 263, 265, 267
- Менекини (Menecchini), Андреа (fl. 1572-1597) · 58, 319
- Менелай · 130

- Менендес-и-Пелайо · 227
 Менини Ф. · 170
 Менке (Menske), Иоганн Бурхард (1674-1732), псевдоним - Филандер фон дер Линде · 23, 258, 362, 456
 Менли М. · 305
 Менини Ф. · 170
 Меннлинг (Männling), Иоганн Кристоф (1658-1723) · 70, 254, 268
 Менцини (Menzini), Бенедетто (1646-1704) · 170, 171
 мера · 73; у *Горгия* · 76; мера и метр у *Аристотеля* · 81; мера, число и вес — топос, восходящий к Книге Премудрости Соломона · 50, 126, 235, 273, 319, 339
 Мерк (Mergck), Иоганн Генрих (1741-1791) · 273
 Меркурий · 216, 434
 Мерлин · 404
 Мессершмидт Ф. · 275, 280
 металепсис · 424
 метаплазм, Исидор · 197
 Метастазιο (Metastasio), Пьетро (1698-1782) · 170, 176, 419
 метатесис — см. *перестановка*
 метафора · 47, 51, 100, 107, 108, 167, 170, 181, 198, 236, 293, 326, 327, 344, 346, 349, 374, 414, 422, 437, 454; метафора вещей, *Августин* · 346; метафора должна быть обманом, сквозь покрывало которого просвечивает правда, *Тезауро* · 170; метафора и чувство, *Виллани* · 167; метафора как сокращенная форма сравнения · 422; *Исидор* · 198; *Небриха* · 216. См. также *translatio*
 метонимия · 198, 423, 424; *Исидор* · 198; *Небриха* · 216
 метр, метрика: метр и ритм, *Аристотель* · 94 и *Августин* · 94; метр и жанр, *Морхоф* · 46, 252; метр и музыкальные интервалы · 342; метр и ритм, *Исидор* · 194; метрика и ритмика, различие · 109; метрика и ритмика, счет и слух как их начала, у *Викторина*, *Беды* · 110; метрика, часть грамматики и музыки, *Кассиодор* · 91; метров система, *Августин* · 95; метры, их иерархия и семантика, *Беда* · 110
 Метродор Лампсакский · 84
 Метте Г. · 85
 механика: поэзия и механика, *Радульф Лонгшамтский* · 92
 Мехтонен П. · 14, 21, 70, 91, 96, 97, 102, 103, 104
 Меценат · 46, 424
 мешанская драма · 267
 Милей (Mylaeus), Мюллер (Müller) Кристофор · 20, 240
 Миллер Т. · 76
 Мильтон (Милтон) · 187, 191, 261, 299, 300, 302, 304, 323, 340, 362
 мим · 168, 397
 мимесис — см. *подражание*
 Миннис А. · 52, 98, 99
 Минтурно (Minturno), Антонио Себастиано (1500-1574) · 41, 61, 143, 144, 158, 183, 223, 226, 340, 380, 393, 431, 433, 434, 436
 Миттенвай И. · 342
 мифологическая эмблематика, запрет на использование в поэзии, Лусан · 234
 мифология античная как поэтическая эвристика, Гердер · 278
 Мицилл Я. · 223
 Мнемосина, мать муз · 73
 многокрасочность, многоцветье · 75, 108
 многословие · 416, 455
 многомысленное толкование · 343-356; сравнение процесса толкования с постройкой здания · 353; августианская апология многомысленного толкования · 101; применение к мифологии, *Боккаччо* · 121; отказ от него, *Флакций Иллирик* · 240; проекция на поэзию, *Карвальо* · 226; применение к небиблейскому тексту, поэма Пилат · 236. См. также *аллегория*, *анагогия*, *исторический смысл*, *моральный смысл*, *тропология*
 Можяева А. Б. · 11, 12, 14, 18-20, 25, 28, 30-33, 38, 39, 41, 42, 45, 47, 48, 50, 51, 60, 62, 66, 235
 Моисей · 65, 98, 180, 213, 239, 241; создатель героического стиха, по Исидору · 196
 молва · 15; *Горацій* · 85
 Молине (Molinet), Жан (1435-1507) · 178, 180
 Молинье · 211
 Молосс · 94
 Мольер · 175, 184, 186, 192, 233, 294, 297, 310, 316, 317, 388, 389, 407
 монодия, *Маццони* · 153, 155
 Монпасье, мадемуазель де · 389
 Монтани Ф. · 172
 Монтаузонский (Монтаудонский) Монах · 427, 428
 Монтмайор Х. де · 222, 366
 Монтескье Ш. Л. · 51, 311, 317
 Монфоко де Виллар · 187
 Мор Т. · 392
 моралите, сходно с античной трагедией, *Себиле* · 180
 моральная сторона поэзии: добродетели и пороки как предмет поэзии, *Аверроэс* · 208; понятие театральной нравственности, *Мендельсон* · 267; поэзии моральная оценка, *аль-Фараби* · 202; разделение поэтов по моральным качествам, *Ибн-Рушид* · 208; целомудренность творчества, *Меннлинг*, *Катулл* · 70, 255; этика, принадлежность к ней искусства поэзии в *accessus* · 100; добродетели и пороки, их равномерное распределение по поэме, *Сальвиати* · 160; мораль произведение оценивается безотносительно того, плох или хорош создатель с моральной точки зрения, *Пинсьяно* · 224
 моральный смысл · 350, 351
 Моратини Л. Ф. де · 226, 233
 Мориц К. Ф. · 272, 333
 Моррис (Morris), Корбин (ум. 1779) · 361
 Морхоф (Morphof), Даниэль Георг (1639-1691) · 27, 43, 45, 46, 55, 241, 250-252, 330, 334, 364, 365, 456, 458
 Мосх · 367
 Мотвиль, мадам де · 389
 мотив, введение понятия *Шиллером* и *Гете* · 397
 мувашиха · 199
 муза · 73, 74, 216; муза как магнит · 76; муза - от музыки, *Демье* · 183
 музыка и поэзия · 23, 24, 26, 335, 342; музыка в немецкой поэтике нач. 18 в. · 258; гласные звуки как музыкальный звукоряд · 342; музыка души, *Гердер* · 23, 336, 342; музыка дышит переменами, а поэзия - вечная, неподвижная, постоянная, *Пинсьяно* · 224; музыка ее изобретение евреями, *Шпангенберг* · 65, 239; музыка, ее удивительные воздействия на душу · 318; музыка и лирика · 339; музыка и остроумие · 326; три общие цели музыки и поэзии - изменять и успокаивать страсти души, исправлять нравы и развлекать, *Пинсьяно* · 224; в обеих должно присутствовать правдоподобие, *Дюбо* · 190; их общее происхождение, *Шрёдер* · 337; музыка и риторика как составные части поэзии, *Данте* · 25, 52, 335; изначальная музыкальность речи · 342; музыка как первичное и естественное · 338; лучше ложатся на музыку стихотворения, в которых мало живописных образов, *Дюбо* · 190; метр и музыкальные интервалы · 342; музыка как наука о числах · 319; музыка как наука правильного, хорошего движения, *Августин* · 92; музыка как непосредственный язык чувств · 333; опера как модель неподражательного искусства, *Шиллер* · 280; опера как модель отношения искусства к действительности, *Мёзер* · 266; музыка представляет опасность для слова, *Морхоф* · 251; строфа без музыки все равно, что мельница без воды, *Фолькет Марсельский* · 428; музыка сфер · 319; музыка театральная - наиболее совершенный вид музыки, *Ла Менардьер* · 184; теория музыкальной поэзии, *Краузе* · 334; музыкальная мелодия и арифметические пропорции, *Салутати* · 319; музыкальная природа поэзии, *Муссато* · 117; музыкальное выражение и миметическое изображение, *Шлейермахер* · 341; музыкальный инструмент как образ согласованности смыслов, *Гуго Сен-Викторский* · 354; музыки чуда, *Кассиодор* · 96
 Муратори (Muratori), Лодовико (1672-1750) · 19, 170-172, 174-176, 234, 262, 262
 Мурето М. А. · 221
 Мусей · 113
 Муссато (Mussato), Альбертино (1261-1329) · 19, 116-119
 Муций Сцевола · 407
 Муцио (Muzio), Джироламо (1496-1576) · 141, 142
 мысль, *diapnoia* · 80, 81
 Мэнли М. · 406
 Мэре Ж. · 420
 Мюре (Muret). Марк-Антуан (1526-1585) · 364
 Мюссем (Mussem), Ян ван (16 в.) · 308
 Наваррете И. · 217
 Надь Г. · 78
 наивная и сентиментальная поэзия: предвосхищение *Зульцером* · 264; наивное · 282; различие наивной и сентиментальной поэзии, предвосхищение у *Гарве* · 269; наивное и сентиментальное у *Шиллера* · 282, 283
 наивность и грация, Шиллер · 283
 напыщенность · 89, 174, 416
 народ: у него нужно учиться поэзии, штюрмеры · 273; народность, *Popularität* (*Бюргер*) · 273
 Насбаум М. · 79
 наслаждение — см. *удовольствие*
 настроение, *Зульцер* · 264, 395
 нахождение — см. *изобретение*
 начало - середина - конец · 79, 82, 104; начало не расходится с серединой, а середина с концом, *Горацій* · 86; в Комедии Данте, *Альбицци* · 157
 небеса: место обитания поэзии, *Боккаччо* · 120; небесная гармония · 319; небесные сферы и поэзия, *Салутати* · 123
 небрежность, *Геснер* · 267

- Небриха (Nebrija), Антонио де (Антонио Мартинес де Кала-и-Харава, de Cala-y-Jarava) (1441-1522) · 214-218
- невероятное: как обязательный предмет поэзии, *Патрици* · 436; невероятное, ложное и истинное, *Ломбарделли* · 435
- Невий · 68
- невозможное вероятное · 133, 136
- невозможное неправдоподобное, *Робортелло* · 433
- невыразимое, *Клопшток* · 274
- неестественность, ее защита, *Мёзер* · 266
- незавершенность: эскиз лучше законченных произведений, *Дидро* · 311
- немыслимое, *Аристотель* · 430
- Ненчони Дж. · 115
- необходимость и вероятность, *Виперано* · 147
- необычное: *Аддисон* · 299, 300, 314; необычные выражения, их выбор, *Штилер* · 45, 252
- неожиданность, поэтика барокко · 362
- неоплатонизм, влияние на немецкую поэтику · 244
- Неоптолем · 81, 82, 85
- непосредственность: *Гаман* · 270; *Лихтенберг* · 270
- Непотриан · 91
- неправдоподобное истинное, *Ломбарделли* · 435
- неправильность, *Гомбервиль* · 403
- непринужденность, *Вайзе* · 256
- Нерон · 420
- Нестерова О. Е. · 349
- Нивелле А. · 304
- Николаи (Nicolai), Фридрих (1733-1811) · 263, 267, 272, 338
- Николай Горран (Nicolaus de Gorgan) (2-я пол. 13 в.) · 100
- Николай де Лира (Nicolaus de Lira) (ок. 1270-1349) · 211, 350, 352
- Николай Кузанский · 34
- Николь П. · 184
- Новалис · 283
- новизна: вызывает удивление, которое заставляет смеяться, *Маджи* · 432; как позитивный эффект, возникающий при украшении, *Эверард Немецкий*, *Джефффри Винсофский* · 107, 108; *Аристотель* · 78; *Горацій* (создание новых слов) · 86; *Кабурраччи* · 159
- Новожилов М. А. · 28, 365, 458
- Новосадский Н. И. · 7, 330
- новый сладостный стиль · 330
- Ноймайстер, Ноймейстер (Neumeister), Эрдманн (1671-1756) · 47, 257, 258
- Ноймарк (Neumark), Георг (1621-1681) · 38, 250
- Норден (Norden), Джон (п. 1600) · 326
- Норден Э. · 85
- Нортон Т. · 288
- Ноукс Д. · 327
- Нуньес (Núñez), Эрнан де Толедо-и-Гусман (1475-1553) · 214, 218
- Ньютон (Newton), Джон (1622-1678) · 326
- О возвышенном, трактат Псевдо-Лонгина · 66, 83, 84, 86, 185, 296, 299, 300, 301, 304, 318, 319, 323, 411
- О ритмической композиции, трактат · 110
- О тропах, трактат · 422
- О фигурах мысли, трактат · 451
- Обинье А. д' · 186
- Обиньяк (Aubignac) Франсуа Эделен д' (1604-1676) · 184, 295, 404, 419
- обман: нежный цветок, *Клопшток* · 274; иллюзия утешает, *Мармонтель* · 407; мы сами хотим быть обманутыми, *Драйден* · 294; обман невинный, *Тезауро* · 170; обмануться к своей собственной пользе, *Шаплен* · 421; каждый род имеет собственный обман, *Гердер* · 395; *Шиллер* · 13, 283
- образ, imago, image, Bild: две его функции, *Карловы книги* · 89; три вида образа, *Лусан* · 234; претворение предметов в образы как работа души, *Гердер* · 277; каждому образу - свою краску, *Бухнер* · 245
- образец: должен быть один, наилучший, *Вергеро* · 371; его имитация, *Фосс* · 240; античные образцы для подражания в малых поэтических жанрах, *Кастелейн* · 308; отказ от концепции единого образца, *Полицано* · 374
- Овидий · 33, 96, 97, 99, 102, 103, 107, 115, 117, 123, 124, 128, 163, 180, 189, 198, 221, 222, 241, 255, 291, 300, 312, 324, 329, 356, 358, 360, 362, 435, 441, 447, 454
- ода · 145, 265; как прекрасный беспорядок · 53; как драматический род, *Бухнер* · 245; как жанр лирики, *Скалигер* · 331; как зародыш всей поэзии, *Гердер* · 275; как лирический жанр, *Гердер* · 338; оды четыре разновидности, Краузе · 334; ее тематическая универсальность, *Морхоф* · 251; *Буало* · 185
- Одди (Oddi), Никколо дельи (1560-1626) · 161, 399
- одержимость, безумие, экстаз · 76, 125, 129, 135, 176; безумный поэт, *Демокрит*, *Эмпедокл* · 76; безумство поэта как нежелательное состояние, *Пиндар* · 74; Платон · 76, 79, 80;
- божественное безумие, *Фейхоо* · 234; божественное вдохновение, *Исидор* · 193; *Беккариа* · 124; божественный экстаз, *Патрици* · 150; *Вида* · 141; одержимость как условие поэтического творчества, *Фичино* · 127; платоновского иступления критика, *Рапен* · 186; *Полицано* · 129; одержимость поэтическая, отрицание ее, *Корреа* · 134; *Риккони* · 139; христианское понимание одержимости, *Сульмо* · 151. См. также *furor*
- одинадцатисложник · 148, 174, 175, 177, 220, 234, 381; испанский · 221; как трагический размер, *Гравина* · 174; одинадцатисложный стих, Данте · 115
- Одиссея · 11, 73-75, 78, 79, 83, 83, 86, 103, 154, 154, 159, 159, 173, 187, 219, 344, 386, 399, 402, 403, 404, 427; как комедия · 103
- Оже (Augé), Даниэль д' (ум. 1595) · 178, 181, 182
- Ожье Ф. · 420
- оксюморон · 439, 448
- октава · 148, 456
- олицетворение · 169, 197, 422, 449, 450
- Омейс (Omeis), Магнус Даниэль (1646-1708) · 256, 456, 457
- ономатопея как подражание природе, *Клай* · 248
- Онорато А. · 116
- опера: теория в Италии · 176; как модель неподражательного искусства, *Шиллер* · 280; опера как модель отношения искусства к действительности, *Мёзер* · 266
- описание: как способ расширения · 106; описание времен года · 107; как средство хвалы или хулы, *Матье Вандомский* · 106; описательный род · 395
- Опиц (Opitz), Мартин (1597-1639) · 19, 21, 32, 42, 68, 241, 242, 247, 249, 250, 255, 256, 258, 331, 363, 364, 366, 455-458
- опьянение, *Алеандро* · 170
- оратора обязанности — см. *docere - delectare - movere*
- ораторское искусство — см. *риторика*
- Ордоньес А. · 229
- Орест · 17, 79
- Ориген · 48, 87, 349
- Орозий · 115
- Оррелл Дж. · 320
- Орси (Orsi), Джан Джозеффо маркиз (1652-1733) · 170, 172
- Ортлоб (Ortlob), Карл (1628-1678) · 68, 241, 243, 282
- Орфей · 113, 126, 179, 221, 240, 309, 337, 356
- Осгуд Ч. · 120
- Оссиан · 396
- остроумие, acumen, acutezza, agudeza, argutia, wit, Witz, Scharfsinnigkeit, Spitzfindigkeit · 28, 30-32, 140, 166, 168, 169, 170, 172, 219, 229-232, 250, 253, 260, 263, 266, 269, 272, 279, 284, 289-291, 296-299, 312, 313, 315, 322, 326-328, 357-365, 389, 414, 436, 440, 443, 455, 456; счастливый плод мысли или воображения, *Драйден* · 358; вступление к универсальной музыке, *Ф. Шлегель* · 327; качество ума, оживляющее холодные чувства и прозаические идеи путем элегантного и неожиданного поворота, *Блэкмор* · 361; отблеск, рождаемый быстрой вспышкой, освещающей один из предметов и неожиданно охватывающей и другой, *Моррис* · 361; изменение в смысле понятия, после *Гоббса* · 314; как акт осмысления неведомого · 362; *Аддисон* · 298; остроумие в классицистском духе как пристойность, правильность, умеренность мысли и слов, *Драйден* · 359; воспринимается как начало вырожденческое, безумное, *Блэкмор* · 361; *Готшед* · 260; *Грасиан* · 231; его источники · 365; остроумие и гений, разграничение, *Клопшток* · 272; остроумие и музыка · 326; остроумие и нахождение, их связь, *Киндерманн* · 250; остроумие и поэзия, разграничение, *Шиллер* · 32, 272; остроумие и рассудительность, различие · 359; остроумие и сердце, *Геллерт* · 266; остроумие как concordia discors · 326; остроумие, как и другие формы смешного, связано с выявлением противоречивости в самом предмете, *Джерард* · 361; остроумие как сочетание фантазии со способностью к суждению · 357; остроумие как язык Бога, *Тезауро* · 169; *Кастильоне* · 357; *Локк* · 359; острота действия · 232; острота пронизательности · 232; ставит удовольствие на службу людям, безгрешной радостью возрождая душу, уставшую от серьезных занятий, *Тезауро* · 170; остроты в оде, *Морхоф* · 251; остроты ума, *Вивес* · 219; остроты, важность природного дара при их изобретении · 28, 257; остроумие похоже на ртуть, *Драйден* · 358, 359; различие между писателем-юмористом и писателем-остроумцем. *Хоум* · 361; остроумие смешанное,

- Аддисон* · 360; сравнение с Ноевым ковчегом, *Каули* · 359; только тот и мертв, кого оно не может оживить, *Тезауро* · 169; остроумие у Овидия, *Драйден* · 358; *Пегрегрини* · 168; критика в предромантизме · 322
- отступление: как способ расширения · 106; два типа, *Джеффри Винсофский* · 106
- Отфрид (Otfrid von Weissenburg) (ок. 800 - после 870) · 34, 235, 250
- отчетливость Deutlichkeit, *Бодмер* · 263
- Оуэн (Owen), Джон (1560-1622) · 364, 456
- очищение — см. *катарсис*
- Ошеров С. · 442
- Павел ап. (и его послания) · 99, 122, 414
- Павел Диакон · 328
- Паджелло · 162
- палимбакий · 94
- Паллавицино (Pallavicino), Сфорца (1607-1667) · 18, 168
- Палладио А. · 320
- память: её сохранение как функция поэзии · 73; и забвение · 74
- Пантео Дж. А. · 375
- Папиас (Papias) (сер 11 в.) · 418
- параболическая поэзия, Бэкон · 289
- паралогизм · 430, 433
- парамеон · 198
- паразит · 449
- парафраза · 140, 450
- паремия · 198
- парентеза · 439, 452
- Парис Г. · 329
- парисон · 444
- парономасия · 438, 440
- Парразио (Parrasio), Ауло Джано (1470-1534) · 29, 131, 132
- Партенио (Parthenio), Бернардино (1498-1589) · 44, 319, 368, 378
- пастораль · 247, 365-368; внушает добродетель, *Флориан* · 367; возможность незавершенного сюжета в ней, *Триссино* · 146; выше комедии и трагедии, *Инджельери* · 165; ее поучительный смысл, *Сидни* · 366; осуждение у *Ренхифо* · 222; порождение Золотого века, *Ранен* · 366; романная · 367; театральная · 367; *Буало* · 366; *Оттиц* · 366; *Поуп* · 367; *Сидни* · 366; *Фонтенель* · 366; *Харсдёрфер* · 366
- пасторальная драма · 367
- пасторелла · 365, 427
- пастушеская поэзия, пастушеская песня · 67, 246; благороднейший вид поэзии, *Биркен* · 67, 248; неправдоподобны рассуждения пастухов о возвышенных
- вещах, *Денорес* · 68, 164; древнейший вид поэзии, *Харсдёрфер* · 67; определение, *Биркен* · 249; пастушеские разговоры, низкий жанр, *Оттиц* · 243; ее древность, *Фонтенель* · 366; как всеохватный первожанр, *Биркен* · 67
- Патнем (Puttenham), Джордж (ум. 1590) · 34, 44, 50, 60, 285-287, 290, 291, 319, 320, 327, 390, 391
- Патрици (Patrizi), Франческо (1529-1597) · 18, 28, 36, 60, 64, 71, 140, 141, 149, 150, 159, 160, 385, 386, 431, 436
- Патрокл · 74
- пафос, pathos · 80, 111, 241, 245, 258, 273, 445, 446, 449
- Пахсарьян Н. Т. · 12, 14-16, 19, 22, 23, 25-29, 34, 42, 47, 51, 53, 59, 62, 66, 192, 312, 317, 330, 368, 389, 390, 407, 420, 421, 429
- Пацци А. · 135, 136
- Пачиотто Ф. · 163
- Пачоли Л. · 390
- пеан · 145, 203
- Педмонте — см. Пиндемонт
- Пейре Видаль · 427
- Пейре Кардиналь · 427
- Пейре Оверньский · 428
- Пелетье дю Ман (Peletier du Man), Жак (1517-82) · 181
- Пеллегрини (Pellegrino), Камилло (ок. 1527 - 1603) · 159, 160, 161, 399, 431
- Пеллопс · 65, 75
- Пельисер де Товар (Пельисер де Оссау Салас и Товар — Pellicer de Ossau Salas y Tovar), Хосе (1602-1679) · 29, 225, 229, 230
- Пенелопа · 11, 78
- Пеншен Э. М. де · 389
- пеоны · 94
- первоначальное всеискусство · 67
- первопоэты · 113, 172; *Петрарка* · 119; *Барбаро* · 125; *Боккаччо* · 120; *Ландино* · 126, *Фичино* · 127; первые поэты-теологи выполняли функции ораторов, философов, историков, *Фонте* · 130, Моисей как первопоэт · 213
- перевод: *Дю Белле* · 180; *Лютер* · 241
- Перегрини (Peregrini), Маттео (ок. 1595-1652) · 165, 168, 232, 362
- перенесение — см. *translatio*
- перестановка, метатесис · 84, 451; как прием демонстрации художественного единства, в античных трактатах · 83
- периодизация поэзии — см. *возраст*
- перипетия · 80, 149, 156, 401, 433
- перифраза · 105, 171, 198, 426, 427, 439, 454, 455; как средство расширения · 105; у
- Исидора* · 198
- Перни Т. · 367
- Перро (Perrault), Шарль (1628-1703) · 187, 189, 296
- Персий Флакк · 193, 198, 214
- персонажи: божественные персонажи, запрет на их изображение, *Каскалес* · 226; заимствованы из книги природы, *Филдинг* · 306; суждение о них, *Булгарини* · 382. См. также *герой, характер*
- Песнь о фигурах · 442, 451
- Песнь песней · 100, 368; как драматическое произведение, *Беда, анонимный комментарий* · 100, 101
- Песнь Песней, комментарий на нее · 30, 100, 101
- песня: *Исидор* · 195; о дружбе, о любви · 211; виноделов · 246; как драматический монолог · 331
- петиметр · 312, 407
- Петр из Блуа · 328
- Петрарка (Petrarca), Франческо (1304-1374) · 30, 46, 55, 61, 66, 68, 115, 116, 118, 119, 121, 124, 126, 135, 141, 146, 152, 154, 166, 167, 171, 172, 177, 180, 186, 212, 213, 217-222, 241, 248, 330, 367-374, 376, 378, 379, 381, 383, 389, 391, 429, 435
- Петровский Ф. А. · 423
- Петчер Э. · 294
- Пешвиц (Gottfried von Reschwitz), Готфрид фон (1631-1696) · 61, 244
- Пешетти (Pescetti), Орландо (ок. 1556 - ок. 1624) · 161, 434
- Пигман Дж. · 369
- Пизоны · 85
- Пикколомини (Piccolomini), Алессандро (1508-1578) · 60, 131, 138, 139, 381
- Пико делла Мирандола (Pico della Mirandola), Джован Франческо (1469-1533) · 61, 116, 128, 221, 375, 376
- Пико делла Мирандола (Pico della Mirandola), Джованни (1463-1494) · 127, 370, 375
- Пилат (и немецкая поэма о нем) · 33, 47, 236
- Пиндар · 12, 33, 47, 54, 65, 73-76, 79, 110, 111, 126, 172, 173, 180, 188, 189, 278, 287, 381, 455
- Пиндемонт (Педемонте), Франческо Филиппи (16 в.) · 51, 52, 133, 435
- Пинсьяно — см. Лопес Пинсьяно
- Пинья (Pigna), Джованни Баттиста (ок. 1530-1575) · 60, 72, 131, 134, 250, 386, 398, 399, 400, 405, 432, 434-436
- Пира (Puga), Иммануэль Якоб (1715-1744) · 58, 258, 260
- Пирр · 284
- пиррихий · 94
- Пифагор, пифагорейство · 23,
- 50, 123, 319, 320, 390
- пифийский, название героического стиха · 196
- Пичем (Peacham), Генри (fl. 1577) · 286
- Плавт · 121, 126, 180, 193, 197, 198, 213, 288, 358, 370, 379
- Плано (Plano), Хуан Франсиско дель (1762?-1808) · 232, 233
- Платон (Platōn) (428 или 427 - 348 или 347 до н. э.) · 7, 10, 11, 14, 26, 27, 29, 34, 37, 43, 53, 55, 58, 60, 62, 63, 69, 71, 74-81, 83, 85, 98, 99, 102, 113, 119, 120, 122, 123, 126-129, 132-134, 136, 139, 143, 145, 146, 150, 154, 163, 164, 182, 188, 193, 200, 202, 219, 221, 224-226, 228, 230, 234, 245, 272, 286, 288, 300, 308, 315, 319, 323, 330, 345, 355, 356, 361, 368, 381, 383, 385, 386, 391, 396, 418
- плач · 42, 87, 108, 109, 195, 196, 222, 242, 245, 255, 274, 292, 293, 324, 336, 356, 400, 427, 432; Иеремия как создатель жанра · 196; *Исидор* · 196
- Плезант М. С. · 304
- Плейер · 237
- плетения метафора, *Аристотель* · 47, 81
- Плиний · 115, 284, 375
- Плотин · 390
- Плутарх · 25, 26, 83, 86, 294, 414
- повествование · 26, 335, 342; подобно игре в кости, бегу зайца, стрельбе из лука, *Вольфрам фон Эшенбах* · 238; способно совместить противоположное, *Гартман фон Ауэ* · 238; рассказ о деянии лучше самого деяния, *Гартман фон Ауэ* · 237; повествования прерывистость, в романе, *Джиральди Чинцио* · 400
- подражание, мимесис · 76, 77, 368-387; мимесис и подражание, мимесис как внутреннее свойство поэтического метода, мимесис как воплощение, *Аристотель* · 78; подражание, мимесис, *Авиценна* · 205; осмысление в арабских поэтиках · 201; мимесис, перевод термина на арабский, *Абу-Бишр Матта* · 200; мимесис, развитие концепции у стоиков, в эллинистической традиции · 84; автор не избегает подражания, но скрывает его, *Петрарка* · 369; Бог подражает себе в человеке, природа - миру Идей, искусство - природе, люди - друг другу, *Сеньи* · 385; подражание в лирической и эллигической поэзии, *Веттори* · 137; в нем должна отсутствовать часть правды,

- Пикколомини* · 139; в опере мы освобождаемся от подражания природе, *Шиллер* · 280; подражание в платоновском духе, *Бени* · 140; подражание как воспроизведение в новом литературном произведении некоторых аспектов классических текстов · 368; воспроизведение классических моделей выражения, *Фонте* · 131; подражание воспроизводящее ищет сходства, состязательное - победы, *Эразм* · 378; всегда содержит нечто свойственное самому подражателю, *Салутати* · 370; подражание второй природе, *Скалигер* · 182; подражание далекой вещи полное и совершенней, чем близкой, *аль-Фараби* · 202; подражание действительно относится только к драматической поэзии, *Сеньи* · 381; драматический способ подражания - наилучший, *Кастельветро* · 383; подражание драматическое и историческое, *И. Э. Шлегель* · 265; подражание древним · 284 (*Бэкон*), 86 (*Гораций*), 115 (*Данте*), 181 (*Дю Белле*), 226 (*Карвальо*), 228 (*Карильо-и-Сотомайор*), 373 (*Ландино*), 174 (*Мартелло* против него), 221 (*Санчес Бросенсе*), 240 (*Цельтис*); его объект - небесные гармонии, *Ландино* · 373; его противопоставление пению, *И. А. Шлегель* · 337; его цель не идентичности, но общее подобие, *И. Э. Шлегель* · 265; как заимствование удачных выражений, *Барцицца* · 371; замена его понятием представления, изображения, *Бюргер* · 273; подражание и inventio · 380, 386, 159-160 (их идентификация, *Сальвиати*), 160 (разграничение, *Пеллегрини*); подражание и воспроизведение, *Салутати* · 370; подражание и выражение, *Веттори* · 137; подражание и выражение, их разделение, *И. А. Шлегель* · 265; подражание и заимствование, различие, *Бембо* · 376; подражание и разум, их разграничение, *Августин* · 93; подражание и состязание, должны быть всегда соединены, *Бембо* · 376; подражание и топос поэзии-живописи, *Менке* · 258; подражание Идее · 368; подражание как изображение исключительно вымышленных вещей, *Каприано* · 143; подражание как завоевание, *Санчес Бросенсе* · 66, 221; как речь от лица другого человека · 382; как соотнесение слова с вещью, *Скалигер* · 145; как человеческая склонность, *Аверроэс* · 208; его критика у *Августина* · 96 и у *Патрици* · 385; кто подражает добившемуся совершенства, подражает совершенству многих, собранному в одном, *Камилло Дельминьо* · 378; подражание людям не как они есть, а как они должны быть, *Варки* · 143; множеству образцов, *Харсдёрфер* · 248; может ли поэт подражать сам себе, дискуссия в связи с Данте · 157; подражать можно всему сущему, *Каприано* · 382; подражать можно только человеку, *Варки* · 381; нарративное и драматическое, *О. Ариосто* · 159; подражание не природе, а образцам, трансформация концепции Аристотеля в эллинистической традиции · 84; подражание не только характерам и действиям людей, но и природным объектам, *Триссино* · 145; подражание не только чувствам, но и внешнему облику и бессубъектным событиям, *Толитано* · 381; недостаток природы восполним подражанием другим поэтам, *Мендлинг* · 255; немецкие слова там, где звучат жестче, лучше подражают природе, *Морхоф* · 252; подражание неосознанное, *Петрарка* · 370; подражание как неотрывный взгляд на образец, *Форнари* · 379; в результате подражания общее достояние стало достоянием одного, *Гораций* · 86; как общий принцип развития искусств, *Кальканыни* · 376; как один из трех методов приобретения ораторского мастерства · 371; ораторского как подражание природе, *Клай* · 248; определяет природу высказывания как поэтическую, *Аль-Фараби* · 201; подражание основа искусств, полемика *Августина* с этим мнением · 93; пересмотр отношения к нему в средневековой поэтике · 112; подражание повествовательное и драматическое, *Мацциони* · 384; подражание подобно сходству не между обезьяной и человеком, а между отцом и сыном, *Кортесе* · 374; подражая, поэт выражает свое субъективное сиюминутное отношение к предмету подражания, *И. А. Шлегель* · 265; подражание порождает нечто новое, *Петрарка* · 369; порой не достигает сходства, его продукт может оказаться совсем не похожим на его предмет, *И. Э. Шлегель* · 265; подражание поэта самому себе, поэтесса Чинквеченто · 157; предмет подражания, *Варки* · 143; подражать природе - значит проникнуться духом ее свободы, *Поуп* · 296; подражания природе вещей как она предстает в реальности или во мнении людей · 15, 97; подражание природе выше подражания другим поэтам, *Пинсьяно* · 224; подражание природе и подражание античным авторам слились в единое целое, у *Скалигера* · 386; подражание природе как основе всякого творчества, *Готшвед* · 259; подражание природе как отражению божественной идеи, *Гравина* · 172; подражание природе как подражание возможному, *Брейтингер* · 262; подражание природе неприукрашенное, *Каници* · 38, 256; подражать творениям природы - значит подражать самой природе как творцу, *Гердер* · 278; идея прогресса соединяется с идеей подражания образцу, *Баттё* · 191; против применения к поэзии принципа подражания, *Клопшток* · 274; пьеса как живое подражание природе, *Драйден* · 294; подражание ради самого подражания, *Мацциони* · 384; разграничение imitatio и emulatio применительно к литературе, *Эразм* · 377; разделение ложного и истинного подражания, *Корреа* · 385; различие живописи и поэзии в предмете подражания - внешнему и внутреннему, *Варки* · 143; ритм как инструмент подражания, *Маджи* · 136; подражание риторическое и аристотелевское, разграничение, *Партенио* · 378; подражания семиотическая теория *Буоналиччи* · 152; подражание как следование по пути, проложному классическим автором, *Петрарка* · 369; подражание следует скрывать, *Эразм* · 377; подражание как создание идолов посредством ложной речи и фавулы, *Сеньи* · 385; как состязание · 376 (*Бембо*), 377 (*Кальканыни*); подражание как способ овладеть искусством поэзии, *Цельтис* · 28, 240; подражания типы, в галисийско-португальской средневековой поэтике · 211; подражания только действию, *Робортелло* · 380; подражания три вида, *Грассо* · 379; подражания три вида, по *Аристотелю* · 82; подражания три модуся, *Харсдёрфер* · 246; подражание как ученичество, *Корреа* · 378; художник подражает не произведениям природы, но природе как созидательной силе, *Зульцер* · 264; подражание человеку в действии, *Кастельветро* · 380; подражание через перевоплощение · 393; подражания четыре вида, *Мацциони* · 384; подражание в контексте Шартрской школы, *Иоанн Солсберийский* · 87; *Платон* · 76; *аль-Фараби* · 201; *Баттё* · 191; *Бени* · 140; *Бухнер* · 244; *Веттори* · 137; *Герстенберг* · 272; *д'Оже* · 182; *Камилло Дельминьо* · 378; *Опиц* · 242; *Сидни* · 288; *Харсдёрфер* · 247 покой, *Шиллер* · 279 покров, integumentum, tegmen, velamen, velaminum · 13, 97, 120, 121, 127, 237, 351, 355, 356; покров и аллегория, *Бернард Сильвестрис* · 355; истина под покровом прекрасной лжи, *Пинья* · 400; истина, которая скрывается под одеждой вымысла, *Гравина* · 173; истина, скрытая под прекрасной ложью, *Данте* · 114; покрывало вымысла, итальянская поэтесса 17 в. · 166; корка и сердцевина, *Фиано* · 125; критика идеи поэзии как истины под покровом вымысла, *Крешибени* · 172; оболочка и сердцевина, *Лико дельла Мирандола* · 127; под коркой буквального смысла скрыты тайны, *Тезауро* · 169; приятным вуализируется истинное, *Воклен де ла Френе* · 183; сердцевина смысла, *Лико дельла Мирандола* · 127; скорлупа · 355; *Макробий* · 97; *Муссато* · 117; *Хоуэс* · 286. См. также cortex, medulla Поликлет · 390 полиптон · 438, 440, 441 полисиндетон · 438, 442 политика: поэзия часть политики, *Скалигер* · 20 полифония · 100 Полициано (Poliziano), Анджело (1454-1494) · 18, 25, 29, 46, 55, 116, 128, 129, 135, 166, 228, 371-375 польза — см. *удовольствие и польза* понимание, его критерий по *Августину* · 101 Понтан (Pontan), Якоб (1542-1626) · 363, 364 Понтано (Pontano), Джованни (1426/29-1503) · 19, 116, 129, 130 пороки речи · 416 Порта (Porta), Малатеста (fl. 1589) · 161, 398, 399, 401

Портус (Portus), Франциск (1511-1581) · 431, 437
 Порфирий · 344
 Порфирион · 81, 85, 131
 порядок ordo, Ordnung · 52, 97, 104, 251, 252, 254, 256, 259, 260, 267, 395; порядок как соединение, *Аристотель* · 80, 81; естественный и искусственный (ordo artificialis, ordo naturalis) · 49, 104, 134, 453; превосходство искусственного над естественным · 104; порядок изложения, искусственный и естественный, *Бернхард Утрехтский* · 99; искусственный порядок изложения, *Черути* · 134; источник всей красоты, *Готшед* · 53, 259; вступление захватывает внимание, изложение учит, а заключение трогает, *Даниелло* · 141. См. также *мера, начало - середина - конец*
 Посейдон · 344
 Посидоний (ок. 135 - 51/50 до н. э.) · 83, 84
 Поссевино А. · 385
 Посуэло Иванкос (Pozuelo Yvancos) X. · 219, 231
 Потемкина Л. Я. · 403
 Поуп (Pope), Александр (1688-1744) · 16, 284, 294-297, 299, 301, 304, 314, 323, 328, 360, 367, 409
 поэзия: божественная реальность, *Скалигер* · 182; ее божественное происхождение · 120 (*Боккаччо*), 128, 132; поэзия в системе наук, *Сидни* · 287; аналогия между наукой и поэзией, *Тассони* · 166; в системе семи свободных искусств · 342; в числе созерцательных наук, *Боккаччо* · 120; поэзия в числе четырех основных ветвей знания, наряду с теологией, механикой и философией, *Вильена* · 211; взяла лучшее у всех семи искусств, *Салутати* · 342; поэзия вместо диалектики в тривиуме, *Доминик Гундисалин* · 91; вред от нее · 255 (*Меннлинг*), 246 (*Харсдёрфер*); ее всеохватность · 245 (*Тиц*), 246 (*Харсдёрфер*); вторая теология, *Муссато* · 116; вымысел, облеченный в риторику и музыку, *Данте* · 25, 52, 115, 335; подлежит ведению грамматики, *Квинтилиан* · 91; часть грамматики, риторики и этики, *Иоанн де Гарландия* · 91; дар природы, усовершенствованный искусством, *Дельме* · 183; дар Святого Духа · 308; дарует бессмертие посредством вечной славы в будущих поколениях, *Муссато* · 117;

делится на божественную, природную и человеческую, *Патрици* · 150; поэзия делится на натуральную и моральную, *Каприано* · 143; дерево, которое приносит цветы и плоды, *Конрад Вюрцбургский* · 239; должна быть подобна прозе, *Кастильоне, Вальдес* · 220; должна быть сложной, *Хаурегги* · 229; должна иметь дело только с невидимым, *Хейнзе* · 274; должна служить достижению высшего блага, *Кампанелла* · 150; должна удивлять, *Паллавичино* · 168; древо, *И. А. Шлегель* · 396; ее достоинство, *Энсина* · 216; ее место в системе небесных сфер, *Салутати* · 123; ее моральная оценка, *аль-Фараби* · 202; ее первая обязанность - делать мир лучше, *Джонсон* · 303; она выше всех наук и даже включает их в себя, *Муссато* · 117; она выше природы, *Даниелло* · 141; выше прозы, в эллинистической теории · 83; ее превосходство над другими искусствами · 126 (*Ландино*), 255 (*Меннлинг*), 268 (*Лессинг*); ее превосходство над живописью, *Бремер К.* · 265; средоточие всех прочих искусств, *Клай* · 248; ее специфика - в использовании стиха и фигуративного языка, *Кампанелла* · 151; ее сущность - сила, *Гердер* · 275; ее удивительность, *Аристотель* · 83; ее функция - сохранение памяти · 73; ее цивилизующая роль, *Салутати* · 123; ее чудеса, *Цельтис* · 240; ее эволюция, три ее этапа, *Лусан* · 234; ей недостает сердцевины · 118; поэзия и живопись · 23, 24, 112, 341, 396, живопись говорящая, *Аддисон* · 314, 258 (*Менке*), 341 (*И. А. Шлегель*), защита поэзии · 112, 113; 118 (*Петрарка*), 120 (*Боккаччо*), 123, 127-129, 131-133, 135, 141, 286 (*Скелтон*); поэзия и другие искусства, необходимое - логика, полезное - риторика, приятное - поэзия, *Скалигер* · 145; поэзия и история, их сближение, *Кастельветро* · 138; поэзия и логика · 91; поэзия и механика, *Радульф Лонгшампский* · 92; поэзия и мудрость, *Гравина* · 173; поэзия немая музыка, и музыка - немая поэзия, *Биркен* · 249; поэзия и ораторское искусство, сближение, *Феофраст* · 73; поэзия и риторика, *Сеньи* · 136; поэзия и моральная философия · 234 (*Лусан*), 118 (*Петрарка*); изобретает свои собственные миры,

Аддисон · 315; Иисус Христос как источник поэзии и искусств · 241 (*Лютер*), 248 (*Биркен*); иносказательность как ее обязательное качество, *Исидор* · 194; инструмент морального и гражданского совершенствования человека, *Денорес* · 149; искусство измышления, *Схолии к Горацию* · 70, 96; искусство сочинять фабулы, *Риккони* · 139; использование интеллектуальных тем в ней, *Каппони* · 153; поэзия, история и ораторское искусство, *Сперони* · 147; поэзия, история, риторика, их различие, *Каррильо* · 228; ищет сходства с правдой только для того, чтобы живее усваивалось вымышленное, *Паллавичино* · 169; как аристократическое занятие, *Боскан* · 220; как другая живопись или как другая музыка, коллизия в немецкой поэтике начала 18 в. · 258; как и ораторское искусство, делится на вещи и слова, *Опиц* · 241; как ремесло · 33, 73; как средоточие и синтез всех искусств, *Гердер* · 275; как универсальное знание · 244; поэзия количественная и акцентная, их соотношение, *Гарве* · 270; культ героев как ее источник, *Ортлоб* · 243; как лекарство, у *Гомера, Архилоха, Пиндара, Вакхилида* · 74; поэзия - ложь и вымысел, а поэт - создатель вымыслов, *Схолии к Горацию* · 70, 96; как мастерство · 74; может изображать и безобразное, *Лессинг* · 268; поэзия и музыка · 224, 112, 341; поэзия и музыка - сестры, *Вайхман* · 258; поэзия и музыкальные лады, *Патнем* · 320; как раздел музыкального искусства, *Августин* · 92; превосходство над прозой, *Сантильяна* · 213; начало и источник всех искусств, *Фонте* · 130; небеса - место ее обитания, *Боккаччо* · 120; недостаток истины в ней, *Фома Аквинский* · 113; несет на себе печать сакральности, *Машо* · 179; низшая наука, в томизме · 113; обладает своими различными манерами движения · 321; обращена только к ученым мужам, *Каррильо* · 228; поэзия, определение *Цельтиса* · 240; определяется не подражанием и фабулой, но стиховой формой, *Бончиани* · 157; осуждение поэзии · 76 (*Платон*), 113; отличается от прозы, *Муратори* · 172; отличается от риторики целью речи · 91; отличие от прозы, *Посидоний* · 83; отражает

универсальные стороны изображаемого, *Веттори* · 137; первоначально была религиозной, *Ортлоб* · 243; пища демонам, *Иероним* · 122; подражание в приятной речи человеческим действиям, *Рот* · 252; подражание природе, *Готшед, Вроцлавская поэтика* · 259; подражает делам божественным и человеческим, *Посидоний* · 84; подчинена *политике*, Буонамичи · 152; поэзия как порядок, у *Гомера* и в других ранних греческих текстах · 73; предшествует прозе в качестве средства убеждения и воспитания, в эллинистической традиции · 83; примешивает вымышленное к истинному, либо посредством вымышленного подражает истинному, *Скалигер* · 256; принадлежит к практическим наукам, *Варки* · 142; происхождение поэзии в связи с отходом человечества от дикого состояния, античные и средневековые воззрения · 88; происхождение поэзии связано с предрасположенностью человека к ритмическому, *Милей* · 240; происхождение поэзии, пастухи - первые поэты, *Биркен* · 67, 248; музыка и поэзия, их общее происхождение, *Шрёдер* · 337; поэзия - связующее звено между риторикой и грамматикой · 73; служанка красноречия, *Вайзе* · 58, 256; разновидность риторики, *Опиц* · 241; часть риторики, *Донат, Макробий* · 91; поэзия рифмованная на народном языке, ее тема исключительно любовь, *Данте* · 115; родная речь человеческого рода, *Гаман* · 271; самое благородное из подражательных искусств, *Каприано* · 143; связана с определенным возрастом человечества, *Вико* · 68; поэзия святая · 58, 272, 273; поэзия священна, *Пира* · 260; силлогистическое искусство, дающее абсолютно ложные суждения, *Аль-Фараби* · 200; создается гармонией разума и воображения, *Ла Менардьер* · 184; создана для облегчения учащимся освоения наук, *Беккариа* · 124; статус поэтического искусства в государственной и духовной жизни античного человека, *Цельтис* · 240; стимулировала почитание богов простым народом, способствуя укреплению авторитета власти, *Салутати* · 123; скрывает теологию, *Опиц* · 241; трактует универсальное,

Риккони · 17; кормилица философии, *Паллавичино* · 169; моральной философии дочь и служанка, *Муратори* · 171; ее противопоставление философии, *Платон* · 77; форма древней философии, *Пинсьяно* · 223; объемлет всю философию, *Фонте* · 130; философия древних · 20, 240, 225 (*Максим Тирский*), 223 (*Пинсьяно*); поэзия и натурфилософия, их противопоставление, *Аристотель* · 113; часть моральной философии, *Доминичи* · 124; часть рациональной философии, ее содержание - особого рода силлогизм, *Савонарола* · 127; выражение философских истин, *Макробий* · 97; цели древней поэзии - посвящать юношей в тайны жреческой мудрости, отдавать долг благодарности предкам и побуждать потомство к подражанию доблестям, *Ортлоб* · 243; цель поэзии - в очищении души от страстей, *Буонамичи* · 152; цивилизующая функция поэзии · 128 (*Полициано*), 130 (*Фонте*), 143 (*Минтурно*); через идею воображения связывается со снами особого рода, *Понтано* · 129; поэзия чувства, *И. А. Шлегель* · 341; чувственнейшее выражение в речи прекрасного и благого, *И. А. Шлегель* · 265. См. также *живопись и поэзия, история, музыка и поэзия* и т. п. поэма: историческая, *Патмен* · 390; священная, роста сасго · 114, 151, 153 (*Сассетти*), 155, 156; сравнение ее с божественным творением, *Тассо* · 148 поэт: поэты - armonizantes verba, *Данте* · 318; poeta nascitur, *Штилер* · 252; topos poeta nascitur, его карикатурное изложение, *Закер* · 254; vates-пророк · 125 (*Бруни*), 271 (*Гаман*), 286 (*Скелтон*), 179 (Двенадцать риторических дам); аристократ, *Боскан* · 220; властелин всех возможных миров, *Готшед* · 17, 260; поэт вначале подобен пчеле, потом шелковичному червю, и наконец - медведю, вызывающему свое потомство, *М. Бергманн* · 255; воин · 221 (*Г. де ла Вега*), 222 (*Санчес де Лима*); врач, *Бухнер* · 244; второй Бог · 29, 35 (*Скалигер*), горшечник · 246, 250 (*Харсдёрфер*), дарит тела концептам, *Гравина* · 172; делатель · 33, 250 (*Киндерманн*); должен быть красноречив, добронравен и

обладать многими знаниями, *Варки* · 142; должен выражать собственные чувства, *Хагедорн* · 261; должен ограничивать свою фантазию, *Бени* · 140; должен подражать не одному действию, но нескольким связанным между собой, *Каприано* · 143; должен прославлять деяния добропорядочных граждан, *Платон* · 77; должен уметь представить предметы изысканно естественно, в соответствии с искусством, *Закер* · 245; должен уподобиться строителю, *Джеффри Винсофский* · 51, 104; его близость божествам · 73; необходимость учености, *Морхоф* · 27, 251; поэту необходимы глубокие знания о множестве вещей, *Полициано* · 129; сведущ в разных науках и искусствах, *Фонте* · 130; должен обладать универсальными знаниями, *Пельисер* · 230; его знания, *Харсдёрфер* · 246; его качества, *Меннинг* · 254; его награда: гонорар важнее лаврового венца, итальянская поэтика 17 в. · 166; его неадекватное поведение в обществе, *Вайзе* · 256; его право на повторение старого, *Гердер* · 277; его рассказы не являются ни правдивыми, ни ложными, *Паллавичино* · 169; ему необходимы воображение, изящество речи, знание различных вещей, *Бруни* · 125; у него подвижный ум · 31, 224 (*Пинсьяно*), 108 (*Джеффри Винсофский*); его типы, *Исидор*, *Храбан Мавр* · 101; его цивилизационная роль как советника вождей, *Фиано* · 126; единственный истинный человек, *Шиллер* · 279; жрец · 308 (*Кастелейн*), 260 (*Пира*); поэт и автор мимов, различие, *Страда* · 168; поэт и автор, противопоставление понятий, *Гильом из Конша* · 98; поэт и Бог-творец, *Эйкенсайд* · 316; поэт и в лирических произведениях лишь подражает неким отвлеченным чувствам · 55; отличается от историка, подражая правде не в частном, а в универсальном, *Тассо* · 148; поэт и историк, различие, *Аристотель* · 20; поэт и историк, различие, *д'Оже* · 182; поэт и историк, соотношение их прав, *Отиц* · 242; отличается от оратора и историка, *Бухнер* · 244; подобен оратору, оба вызывают изумление, *Денорес* · 431; поэт и ритор, близость их занятий, *Ландино* · 131; поэт и ритор, *Дю Белле* · 181; поэт и ритор,

различие, *Паллавичино* · 169; поэт и трубадур, различие, *Энсина* · 216; поэт изобретает ложные вещи, которые кажутся правдивыми, *Сальвиати* · 160; имеет свою собственную мораль, *Хейнзе* · 275; использует лишь частные примеры, в отличие от диалектика, *Савонарола* · 128; поэт как часть поэтического искусства, Кратет Малосский, Неоптолем · 82; кузнец, поэма Пилат · 236; лавровый венец его награда, *Джованнино* · 118; поэт может добиваться своей цели без стихотворной формы, *Савонарола* · 128; мудрец · 74 (*Пиндар*), 171 (*Меницини*); не был, а хотел казаться влюбленным, что плохо, *Виллани* · 168; не знает своего предмета, *Платон* · 76; не может писать, когда хочет, но лишь когда может и когда его побуждает порыв духа, *Отиц* · 241; не просто вызывает аффект в душе слушателя - он сам должен этот аффект испытывать, *Вайзе* · 255; необходимость дарования, *Энсина* · 218; обладает правом лгать, Схолии к Горацию · 70, 96; овладевает поэзией тремя способами - arte, usu et imitatione, *Цельтис* · 28, 240; оперирует универсалиями, *Аверроэс* · 209; описывает событие так, как оно могло произойти, *Рот* · 252; открывает тайные, скрытые вещи, *Карильо* · 228; подобен художнику · 273 (*Клопшток*), 97 (*Средневековое введение к Горацию*); подражает внутреннему, а не внешнему, *Варки* · 380; подражает всем вещам, существующим в природе, *Фракасторо* · 382; подражает выдуманному объектам, которые должны относиться к области вероятного, *Сальвиати* · 139; подражает посредством себя, становясь при этом образом, *Минтурно* · 55, 383; подражает умопостигаемому образу, *Эррера* · 221; подчиняется требованиям Природы, *Машо* · 179; поэт похотлив · 255; поэзии невозможно обучиться обычными земными методами, *Эбернард Эрфуртский*, *Конрад Вюрцбургский* · 238; поэту подвластен любой предмет, *Бухнер* · 244; поэты делятся на правильных, творящих по правилам речи и искусства, и слагателей стихов на народной речи, *Данте* · 115; появление поэтов, *Исидор* · 193; превысший Господь - поэт, а мир - его поэма,

Ландино · 29, 126; привносит в душу слушателя нечто божественное, увеличивает общее количество красоты в мире, *Фракасторо* · 142; проповедник Бога, *Ле Карон* · 181; поэт - птица · 74; ремесленник · 34, 236; рисует все, что происходит в мире, *Карвальо* · 226; склонен к одинокой жизни вне общества, *Фонте* · 130; соединяет в себе свойства vates и orator, *Себиле* · 180; создает вторую природу, *Скалигер* · 182; создает предмет для своей поэзии из ничего, *Каприано* · 143; творец из ничего, *Киндерманн*, критика этого топоса · 250; создатель вызывающего удивление *Патрици* · 436; создатель того, что никто и вообразить не мог, *Пинсьяно* · 225; создатель фабул, *Тассо* · 160; соловей, *Конрад Вюрцбургский* · 53, 238; строитель, *Чосер* · 285; тайное единобожие поэтов, *Беккарна*, *Фиано* · 126; поэт теолог · 113, 194 (*Исидор*), 101 (*Храбан Мавр*), 148 (*Тассо*); поэтов классификации · 30, 204 (*аль-Фараби*); разделение поэтов по моральным качествам, *Ибн-Рушид* · 208; типы поэтов - этик, физик, теолог, в анонимном комментарии на Песню Песней · 30, 101; увлекает душу читателя, *Бухнер* · 54; учит мудрости и добродетели, *Бухнер* · 244; философ, *Бухнер* · 244; поэта функции, *Харсдёрфер* · 67, 246; часто творит бессознательно, *Ландино* · 126 правда и ложь · 10 (*Платон*), 78 (*Аристотель*), правды и лжи соединение в эпосе, *Демаре де Сен-Сорлен* · 403; правды и лжи противопоставление, в раннегреческой поэтике · 74; правда и ложь, соединение, *Ломбарделли* · 161; правда - ложь - правдоподобие, *Асклепиад из Мирлеи* · 13, 84; правда и вымысел · 75 (*Пиндар*), 76 (софисты), 85 (*Гораций*), 256 (*Омаис*); правда и вымысел, их смешение, в поэтике эллинизма · 84; правда и правдоподобие четко противопоставлены, *Рапен* · 387; правда и правдоподобие, анонимная статья · 388; правда (истина) и реальное, *Шиллер* · 16, 280; правда вуалируется посредством приятного, *Воклен де ла Френе* · 183; правда идеальная с ней соотносятся все образы, *Маццони* · 384; правда излагается посредством измышленного и ложного, *Макробий* · 97; прав-

- да истории и правда поэзии, различие, *Сперони* · 147; правда скрывается под одеждами вымысла, *Гравина* · 173; правда не всегда бывает правдоподобной · 388 (*Мармонтель*), 406 (*Дю Плезир*); правда под покрывалом вымысла, итальянская поэтесса 17 в. · 166; правда под покрывалом прекрасной лжи, *Пинья* · 400; правда скрыта под прекрасной ложью, *Данте* · 114; правда, схожее с ней, *Гесиод* · 73
- правдоподобие, правдоподобное · 387-389; самая суть подражания, *Пинсьяно* · 225; правдоподобие в романе и новелле · 404; в драме, *Лессинг* · 268; в трагедии, *Маффеи* · 175; правдоподобие достигается соблюдением правил единства, в поэтике классицизма · 420; правдоподобие его необходимость, *Скюдери* · 389; правдоподобие, его связь с верой, *Пешетти* · 162; правдоподобие запрещает изображать Божественных персонажей, *Каскалес* · 226; правдоподобие и любовная интрига, *Жерсан* · 402; правдоподобие и правда, *Пельисер* · 230; правдоподобия и правды противопоставление, *Гравина* · 173; правдоподобие и соблюдение декорума в романе, *Джиральди Чинцио* · 400; правдоподобие и чувства поэта, *Муратори* · 172; правдоподобие изображаемого как источник удовольствия, *Кастельветро* · 137; правдоподобие как *factum* в противовес *falsum*, *Ландино* · 132; правдоподобие лжи · 97; правдоподобие не всегда должно быть связано с правдой, *Скюдери* · 404; правдоподобие невозможного, *Готшед* · 260; правдоподобие определяется не системой единства, а правдоподобием характеров, *Баретти* · 178; правдоподобие поэтическое и правдоподобие механическое, *Дюбо* · 388; правда - ничто, правдоподобие - все, *Мармонтель* · 388; правдоподобие при изображении чудесного, *Мармонтель* · 388; правдоподобие способно трогать и убеждать постольку, поскольку соприкасается с правдой, *Робортелло* · 136; правдоподобие театральное и чудесное, *Обиньяк* · 387; правдоподобие то же, что прекрасная природа, *Баттё* · 388; правдоподобие в Божественной комедии, дискуссия · 157; правдоподобное - обыденное и необыкновенное, *Шаплен* · 387; правдоподобное и ложное, комментарий к Горацию · 97; правдоподобное и удивительное, *Брейтингер* · 15; правдоподобное и удивительное, противоречия между ними, *Робортелло* · 432; правдоподобное и чудесное, *Мармонтель* · 388; правдоподобное и чудесное, между ними нет четкой границы, *Дюбо* · 388; правдоподобное и чудесное, *Рапен* · 186; *Буало* · 185; *Виперано* · 146; *Вольтер* · 388; *Дю Плезир* · 405; *Дюбо* · 190; *Карвальо* · 226; *Обиньяк* · 387; *Опиц* · 242; *Скюдери* · 387
- правила: предписаны самой природой, *Поуп* · 296; диктуемые природой, *Гонсалес де Салас* · 230; правила соблюдение в целом и во всех частях, *Каприано* · 143; свобода поэта от них, *Поуп* · 296; правил критика, *Филдинг* · 306; правил отрицание, *Фейхоо* · 234; правил универсальных критика с точки зрения единичного, индивидуального, *И. Э. Шлегель*, *М. Курицус* · 266; правила универсальные отрицаются, принципы театра обусловлены характером нации, *И. Э. Шлегель* · 265; правила, их интериоризация в душе поэта, *Лессинг* · 268; правила, презрение к ним у Шекспира оценивается позитивно, *И. Э. Шлегель* · 265
- правильность, одно из четырех достоинств поэтической речи, у *Феофраста* · 81
- праздность как фактор возникновения поэзии, *Хардёрфер* · 67, 246
- Праш (Prasch), Иоганн Людвиг (1637-1690) · 248, 254
- Праш (Prasch), Элизабет · 254
- Прево А. Ф. · 407
- предмет: им могут быть все приятные вещи, *Малатеста* · 401; допустимость постыдных предметов, *Салутати* · 122; предмет подражания - движение и действие, *Веттори* · 137; изображать вещи лучше или хуже, чем они есть на самом деле, *Доминик Гундисалин* · 207; поэт представляет предмет более благородным или более низким, чем он есть на самом деле, *аль-Фараби* · 202; серьезные предметы должны порой подаваться с легкостью, легкие - возвышаться, *Фонте* · 131; события прошлого предпочтительнее настоящего, герои высшего сословия предпочтительнее простолудинов, *Гартман фон Ауэ* · 236. См. также *латерия*
- прекрасное: и вкус, *Круза* · 190; прекрасны слова, обозначающие прекрасные вещи, *Раймунд Луллий* · 210; искусная и изысканная связь между частями целого, *Виперано* · 146; прекрасное не производит много шума и не выставляет напоказ свою роскошь, *Чева* · 171; прекрасное создается из безобразного, *Киндерманн* · 38, 250; *Аддисон* · 299; *Шиллер* · 279
- прециозность · 389-390
- приамень · 457
- пример — см. *exemplum*
- принц, название строфы в поэзии редерейкеров · 307
- природа: без искусства не может быть совершенной, а без природы искусство не существует, *Джонсон* · 289; возвышена над искусством, *Морхоф* · 251; вторая природа - литературная традиция, *Скалисер* · 182; вторая природа, *Сидни* · 312; ее идеализация у *Аверроэса* · 209; природа и искусство, *Пелетье дю Ман* · 181; природа истинны - женская, поэтому правда нуждается в украшении, *Фанкан* · 403; природа - источник правил, *Поуп* · 296; природа - источник романа, *Филдинг* · 306; природа как качество поэта, *Менлинг* · 254; мать искусств · 33, 87; ее недостаток восполним подражанием другим поэтам, *Менлинг* · 255; персонажи заимствованы из ее книги, *Филдинг* · 306; поэзия выше природы, *Даниелло* · 141; природа поэта, *Аристотель* · 26, 80; поэтическое описание нередко превосходит природу, *Аддисон* · 314; прекрасная природа · 191, 310, 367, 388; прекрасная природа и правдоподобие тождественны, *Баттё* · 388; природа творится художником, *Аддисон* · 315; нужно следовать природе, *Вида* · 141; природное настолько превосходит искусственное, насколько живое превосходит нарисованное, *Лима* · 222; природы книга, *Гаман* · 271
- Присиан · 372, 448
- притча · 289
- причины: аристотелевское разграничение четырех причин как основа интерпретации текстов · 52, 99
- Проба · 196
- прогресс в искусстве, отказ от этой идеи у *Гравины* · 173; идея прогресса соединяется с идеей подражания образу, *Баттё* · 191
- Продик · 76
- проза: и поэзия, *Иоанн де Гарландия*, *Джефффри Винсофский* · 111; проза и поэзия, обсуждение в средневерхнемецкой поэтике · 239; поэзия ассоциируется с ложью, проза - с истиной, *Светильник* · 239; проза и поэзия, противопоставление, *Секст Эмпирик* · 85; проза и поэзия, разграничение, *Клопшток* · 274; проза и поэзия, соотносятся как речитатив и мелодия, *Хоум* · 343; проза и стихи, термины, их разграничивающие, *Биркен* · 249; проза в драматических произведениях, дискуссия о ее допустимости, *Мистурно* · 144; проза, в ней есть деление на стопы, *Небриха* · 216; проза возвышена над поэзией, *Данте* · 116; проза возможна в трагедии, *Бени* · 140; проза и метрический стих, *Исидор* · 194; классификация ее стилей, *Иоанн де Гарландия* · 111; проза на народном языке, *Кэжстон* · 285; проза определяет язык поэзии, *Вайзе* · 256; превосходство поэзии над прозой, *Сантьяна* · 213; поэзия должна быть подобна прозе, *Кастильоне*, *Вальдес* · 220; прозаическое словесное искусство, *И. А. Шлегель* · 45, 265
- прозорливость · 176; *Тезауро* · 170
- прозрачность, *perspicuitas*, *perspicacia* · 170, 176, 229, 232, 443
- произведение: и словесное высказывание, аналогия между ними, *Аристотель* · 80; произведение искусства существует ради самого искусства, *Гердер* · 272; как вещь · 48; как душа и тело, *Гердер* · 275; как изделие из слоновой кости, *Отфрид* · 235; как изделие, *Тюц* · 245; как организм · 48; как тело, *Майер* · 264; как ткань, *Пиндар* · 73; как хорошо сложенное, скрепленное целое, *Киндерманн* · 250; как человеческое тело, *Матье Вандомский* · 178; качество произведения определяется успехом у публики, а не совершенством текста, *Алеандро* · 167; произведение оценивается безотносительно того, плох или хорошо создатель с моральной точки зрения, *Пинсьяно* · 224; произведение поэтическое, в отличие от живописного, существует уже в процессе его создания, *Гердер* · 275; начало - середина - конец · 79, 82,

- 104; начало не расходится с серединой, а середина с концом, *Гораций* · 86. См. также *порядок*
произвольное, *Гаман* · 271
происхождение поэзии: в связи с отходом человечества от дикого состояния, античные и средневековые воззрения · 88; связано с предрасположенностью человека к ритмическому, *Милей* · 240; пастухи - первые поэты, *Биркен* · 67, 248; музыка и поэзия, их общее происхождение, *Шрёдер* · 337
проклевематик · 94
Прокл · 384
Проперций · 33, 362
пропорция, *proportio* · 87, 307, 320, 319, 390-391; аналогия между пропорциями в поэзии и музыке · 93; пропорция арифметическая, геометрическая и музыкальная · 320; одновременно и космична, и музыкальна · 320; пропорция по расположению · 320
просоподосис · 438, 440
просопопея, олицетворение · 106, 439, 449, 450, 453; как способ расширения · 106
простота, *Расин* · 419
Протагор · 76
Протей · 344
противоположение · 451
противопоставление · 281
Пруденций · 88, 124
псалом · 90, 117, 440; псалмы у евреев написаны метрически, Храбан, элегическим дистихом, *Беда* · 110; псалмы как универсальная поэзия · 90
Псевдо-Лонгин — см. О вышешенном
Псевдо-Плутарх · 83
Псевдо-Руфиниан (Псевдо-Руфин) · 441, 443, 447, 448, 451, 454
психологический параллелизм · 277
пуант · 364, 365; его классификация · 365; несколько пуантов в одном стихотворении, *Роттманн* · 364; *Мейстер* · 365
Пульчи Л. · 402
путь средний в стиле, *Гуго фон Тримберг* · 239; средний путь, *Гунольд* · 257
Пьер из Бове · 11, 239
пзан — см. *пеан*
Пюр М. де · 389, 404
пятерка и четверка, их символика, *Отфрид* · 235
Пятикнижие - героическая поэма · 110
пятисложник · 115
Рабенер (Rabener), Готлиб Вильгельм (1714-1771) · 266
Раби Санто · 213
Рабинович Е. · 79
Радау (Radau), Михаэль (1617-1687) · 326
Радберт (Radbertus) (9 в.) · 40, 106
радость: познания при восприятии искусства, *Аристотель* · 78; общая для слушающих и исполняющих песнь, у *Гесиода* · 74; как эффект, вызываемый поэзией, *Гомер* · 74; радость от результата мимесиса, *Аристотель* · 77; как тема рыцарского романа, *Вирт фон Графенберг* · 237
Радульф Лонгшампский (Radulfus de Longo Campo) (ок. 1153/60 - после 1213) · 92
развязка, должна оттягиваться до последней сцены, *Л. де Вега* · 227
разнообразия, *varietas* · 29, 101, 130, 145, 167, 373, 415, 441, 441, 454; без него невозможно доставить удовольствие и вызвать удивление, *Пиндемонте* · 435; его поиск у *Мартино* · 167; разнообразие, улаждающее душу, *Ландино* · 127;
разнообразие эпизодов допустимо в эпике, *Форнари* · 158; разнообразие языков, *Дю Белле* · 180
Раймбаут (Рамбаут) де Вакейрас · 325, 427
Раймбаут Оранский · 427
Раймер (Rymer), Томас (1641-1713) · 294, 295, 304
Раймон Видаль де Безалью (Raymund Vidal de Besadun) (кон. 12 - нач. 13 вв.) · 42, 210, 428
Раймон де Корнет · 211, 429
Раймон де Мираваль · 427
Раймонди Э. · 169
Раймунд Луллий, Рамон Льюль (Ramon Lull, в лат. транскрипции Raimundus или Raymundus Lullus) (1235-1315) · 210, 211
Ракан (Racan), Онора де (1589-1670) · 185, 366-368
Рамбуйе, маркиза де · 389
Раме П. де ла · 357
Рамлер (Ramlер), Карл Вильгельм (1725-1798) · 270, 364
Рапен (Rapin), Рене (1621-1687) · 16, 29, 183, 186, 287, 295, 366, 367, 387
рапсод · 397; этимология от сшивать · 73
Расин (Racine), Жан (1639-1699) · 184, 185, 297
расположение — см. *dispositio*
Рассел Дж. · 73, 100
растроганность, *Шиллер* · 281
расширение · 105
Ревякина А. А. · 5
редерейкеры · 307
Реди Ф. · 171
Резевиц (Resewitz), Мартин (Фридрих Габриэль) (1729-1806) · 267
Реизов Б. Г. · 172
Реймманн (Reimmann), Якоб Фридрих (1668-1743) · 244
Рейнгардт Л. Я. · 190
Рейнолд (Rainolde), Ричард (ум. 1606) · 286
Рейнолдс Дж. · 302
Рейнхардт Г. · 100
Ремон де Сен-Мар (Rémond de Saint-Mard), Гуссен (1682-1757) · 191
Ренхифо (Rengifo), Диего Гарсия (1553-1615) · 62, 214, 214, 222, 223, 225, 234
Ренхифо Х. Д. · 222
Ренье · 188
рефрен · 307, 308
речь: должна менять направление и принимать разные формы, *Исидор* · 199; речь поэтическая как производная от прозаической, *Меннлинг* · 254; речь поэтического века была основана на образности, в том числе метафоре, *Вико* · 173; прекрасная речь - инструмент единения воли, *Раймонд Луллий* · 210. См. также *oratio*, *слово*, *стиль* и т. п.
Решетов В. Г. · 291
Рив К. · 406
Ридель (Riedel), Фридрих Юстус (1742-1785) · 267
Риккони (Riccoboni), Антонио (1541-1599) · 17, 39, 131, 134, 139, 437
Ринуччини А. · 155, 156
ритм, *rhythmus*, *rithmus* · 24, 77, 94, 95, 110-112, 135, 195, 318, 328, 392; ритм - *materia*, метр - *regula*, *Варрон* · 94; ритм и метр, *Беда* · 109; ритм как инструмент подражания, *Маджи* · 136; ритмика и метрика, *Кассиодор* · 109; ритмика и метрика, различие · 109; ритмика как раздела музыки, *Иоанн де Гарландия* · 110; ритмы и метры способны выразить божественную добродетель, *Клеанф* · 85; ритмы нерегулярные, для подтекстов сложных инструментальных пьес, *Вайзе* · 256; *Августин* · 94; *Марий Викторин* · 109
риторика, красноречие, ораторское искусство, ритор · 26, 319, 335, 342; риторика вещей · 345, 346; риторика, ее части как пять струн, *Томитано* · 318; риторика и музыка как составные части поэзии, *Данте* · 25, 52, 335; Риторика и поэзия - сестры, *Карвальо* · 226; риторика и поэзия, *Понтано* · 130; риторика и христианское учение, риторика и мудрость, *Августин* · 89; риторика как дар небес · 308; как одно из семи свободных искусств, дарованных Святым Духом, *Анна Бейнс* · 308; красноречие - божественный дар человеку, передающий мудрость в приятной поэтической форме с помощью подражания, трактат Двенадцать риторических дам · 179; красноречие - природа, а не искусство, *Фейхоо* · 234; красноречие держит души слушателей полностью в своей власти · 54, 272; красноречие и размышление находятся в супружеских отношениях, *Кальканьини* · 377; красноречие и разум, их супружество, *Кальканьини* · 370; красноречие - разное для разных возрастов, *Августин* · 89; красноречие немое, которое слушают глазами, *Пельисер* · 230; красноречие телесное · 345; красноречие - источник обмана, *Дидро* · 388; красноречия и мудрости союз, *Бэкон* · 284; ораторское искусство, поэзия и история, *Сперони* · 147; поэзия и ораторское искусство, сближение, *Феофраст* · 73; поэт подобен оратору, оба вызывают изумление, *Ленорес* · 431; грех сочетать мудрость с красноречием, *Джованни Пико делла Мирандола* · 375; поэзия, история, риторика, их различие, *Каррильо* · 228; риторика культ, поэма Двор Мудрости · 285; риторические фигуры в Библии · 89 (*Августин*, *Беда*), 284 (*Бэкон*); ритор и поэт, близость их занятий, *Ландино* · 131; задача оратора - убеждение, задача поэта - подражание, *Ронсар* · 183
Риторика к Гереннию · 13, 19, 49, 84, 91, 101, 104, 107, 109, 415, 416, 423-425, 427, 440, 441, 444-446, 448-450, 452, 453
рифма · 444; ее отставание, *Энсина* · 217; ее неприятие, *Небриха* · 215; рифма-ремень, метафора, *Киндерманн* · 250; рифма - то же, что гомеоптогон и гомеотелевтон, *Небриха* · 215; рифма лучше белого стиха, *Морхоф* · 252; нельзя использовать одну рифму в копле дважды, *Энсина* · 217; рифма, обозначаемая словом *rhythmus* · 110; рифма, высмеивание страсти к ней, *Закер* · 254; рифма как необходимость, возникающая из-за бедности французского языка, *Себиле* · 180; рифмованный стих, его приемлемость в драме, *Драйден* · 294
Ричард Фицральф (Richard FitzRalph, Ricardus

- Artachanus) (ок. 1299-1360) · 98
 Ричардсон Н. · 81
 Ричардсон С. · 305, 306, 407
 Риччи Б. · 379
 Ришар Сен-Викторский (Richardus de Sancto Victore) (1516-1567) · 347, 353
 Робертсон Д. У. · 108
 Робортелло (Robortello), Франческо (1516-1567) · 131, 133, 136, 137, 210, 223, 226, 227, 380, 381, 432, 433, 435
 род, genus · 391-397: три рода, *Платон* · 62, 76; два рода, *Аристотель* · 63; три рода, *Диомед* · 101; три рода, *Исидор* · 194; род как genus dicendi · 45, 196, 199 (*Исидор Севильский*), 415 (*Цицерон*, «Риторика к Гереннию»), 416 (*Сервий*); ассоцианистская психология и родов теория, *Энгель* · 395; поэзия божественная, природная и человеческая, *Патрици* · 150; выделение на основе классификаций наук · 101; деловые и юридические утверждения как четвертый род, *Марциан Капелла* · 102; род дидактический · 395; род драматический, Послания Овидия как его пример, в accessus · 102; интермедийные метафоры в разделении родов · 64; род лирический · 395; род описательный · 395; определение исключительно по содержательному критерию, *Ноймарк* · 250; поэзия живописи и поэзия чувства, *И. А. Шлегель* · 396; род прагматический, *Энгель* · 395; применение трех родов к христианской словесности, *Беда Достопочтенный* · 101; роды и функции поэзии располагаются в стадийной последовательности, *Гердер* · 69, 277; роды как способы подражания, *Кастельветро* · 383; связь тремя сферами человеческой жизни - двором, городом и деревней у *Гоббса* · 63, 392; смешанный род, Комедия Данте принадлежит к нему, *Зоттио* · 156; топос utile dulci разворачивается в классификацию родов, *Доминик Гундисалин* · 102; миметический, экзегетический (нарративный) и смешанный, *Бадий* · 132; повествовательный, драматический и смешанный, *Рот* · 253; у каждого рода свой обман, *Гердер* · 395; шесть родов у *Гоббса* · 392; эпический, драматический и параболический, *Бэкон* · 289; эпический, сценический и мелический, *Минтурно* · 144; narrativum, dramaticum, mixtum, *Трессино* · 392; эпос - рассказ, драма - поэма, лирика - пение, *Баттё* · 394; эпос, драма, лирика, *Мильтон* · 340; эпос и драма, сопоставление, *Шиллер*, *Гете* · 397; *Готтиед* · 259, 393; *Крешибени* · 340; *Скалигер* · 392; *Пинья* · 134; *Шиллер* · 282, 283; *Филодем* · 81. См. также genus рококо · 266, 407 роман · 97, 144, 253, 398-413, 404; автор романа не забудет свой народ с его особенностями, *Бланкенбург* · 270; большие романы не правдоподобны, *Дю Плезир* · 405; в нем людей следует показывать такими, какие они должны быть, *Джиральди Чинцио* · 401; в нем могут быть действующие лица и низкого, и высокого положения, *Пинья* · 399; в нем не нужен главный герой, *Порта* · 401; в нем не нужно единство действия, *Пеллегрини* · 161; в нем не нужно соблюдать правила эпической поэзии, *Пеллегрини* · 399; в отличие от эпической поэмы, имеет многолинейную фабулу, *Джиральди Чинцио* · 400; роман, его возникновение в Англии из журнала в листках · 410; роман и героическая поэма · 398; роман - вымышленные любовные истории, искусство написанные прозой для удовольствия и назидания читателей, *Юэ* · 405; допускает множество отступлений, оствовок, повторов и может быть длинее эпической поэмы, *Пинья* · 400; его сценическая зрелищность, *Филдинг* · 306; его цель в том, чтобы возвысить немецкий язык, *Циглер* · 254; роман и драма · 421; роман и нравоописательный очерк · 412; роман и памфлет, *Аддисон*, *Стил* · 410; роман и трагедия, различие в изображении любви, *Буало* · 185; роман и эпическая поэма, *Юэ* · 405; роман и эпос, разграничение, *Гуаставини* · 161; изображение в нем чудес, *Пинья* · 400; история и вымысел в нем, *Сен-Сорлен* · 403; как историческое произведение, *Биркен* · 249; как микрокосм, *Малатеста* · 401; как отдельный поэтический вид, *Джиральди Чинцио* · 399; как почти что маленькое мироздание · 50; истинно чудесное произведение, *И. А. Шлегель* · 45, 265; как сочетание двух нарративных форм - эпической, обеспечивающей героический и возвышенный предмет, и лирической, *Малатеста* · 402; как эпос современных народов, *Бланкенбург* · 270; как юношеское чтение, *Рот* · 253; роман комический - естественная картина человеческой жизни, *Сорель* · 404; романа критика *А. Дасье* · 189; маленький роман как жанр, *Дю Плезир* · 402, 405; может описывать множество деяний нескольких лиц, однако один из героев должен прославляться более других, *Пинья* · 399; негативная реакция, в немецкой поэтике 17 в. · 254; роман ниже эпоса, *Одди* · 161; отвлекает молодежь от полезного чтения, *Фанкан* · 402; отличие от эпической поэмы, *Пинья* · 399; отличие от эпоса, *Бланкенбург* · 270; поэзия есть не что иное, как усовершенствованный роман, *Мармонтель* · 407; романа правила - начало in medias res, длительность действия в течение года, *Скюдери* · 403; принадлежит к эпической поэзии, *Тассо* · 398; требует присутствия чудесного и невероятного, *Джиральди Чинцио* · 400; удовольствие от него - в разнообразии, *Малатеста* · 401; умножение действия ведет к разнообразию, *Джиральди Чинцио* · 400; роман - микроскоп, увеличивающий каждое чувство, *Лихтенберг* · 270; как форма общения автора и читателя, *Филдинг* · 306; в романе характеры важнее приключений, *Дю Плезир* · 406; частная жизнь его главная тема, *Бланкенбург* · 270; роман - широкая, развернутая картина, *Смоллетт* · 307; роман, эффект ожидания и его удовлетворения в нем, *Джиральди Чинцио* · 400; *Пинья* · 400; *Рот* · 253; *Смоллетт* · 307; романы рыцарские, критика в испанских поэтиках · 222; роман рыцарский, его защита, *Шаплен* · 404; роман рыцарский, отвергается *Пинсьяно* · 225; роман с ключом, *Марешаль* · 402. См. также *romanzo*, *рыцарский роман* романизация трагедии, *Буало* · 185 романная пастораль · 367 рондель · 308 рондо · 179, 180 Ронсар (Ronsard), Пьер де (1524-1585) · 15, 19, 28, 32, 61, 178, 181-184, 191, 220, 241, 242, 247, 251, 366, 368, 455 Роovere (Roovere), Антонис де (1430-1482) · 307 Роскоммон У. · 296 Росси П. · 174 Рот (Rotth), Альбрехт Кристиан (1651-1701) · 17, 51, 62, 241, 252, 254, 392 Ротманн И. Ф. · 364 Рохас Ф. де · 218 Рудольф Эмский (Rudolf von Ems) (13 в.) · 236, 237, 239 Руис Х. · 211 Руссо Ж. Ж. · 8, 407 Рутерфорд И. · 84 Рутилий Луп (Publius Rutilius Lupus) (1 в.) · 440-442, 444, 445, 447-449, 451, 452 Руфиниан · 426 рыцарский роман: тема его авантюры - радость, средневерхненемецкая поэтика · 237; отвергается *Пинсьяно* · 225; рыцарского романа слушатели, *Рудольф Эмский* · 237; рыцарские и пасторальные романы · 404; рыцарские романы, критика в испанских поэтиках · 222; рыцарские романы, пародия на них, *Чосер* · 285. См. также *роман* communicatio, совещание · 446 Сааведра Ф. · 232 Савонарола (Savonarola), Джироламо (1452-1498) · 25, 61, 116, 127, 128, 210 Сагадеев А. В. · 205 Салас · 234 Саласар М. К. де · 229 Салафранка М. · 233 Саллустий · 197, 371, 375, 427 Салутати (Salutati), Колуччо (1331-1406) · 23, 26, 27, 50, 93, 116, 122-125, 132, 166, 210, 248, 318, 319, 335, 342, 370 Сальвиати (Salviati), Лионардо (1539-1589) · 12, 52, 131, 139, 159-161, 398, 430, 434, 435 Сальвини · 172 Самарин Р. М. · 290 Самора (Zamora), Хуан Хиль де (ок. 1240 - ок. 1318) · 210 Сан Мартино (San Martino), Маттео (16 в.) · 36 Сан Миниато Дж. да · 122 Санназаро (Sannazaro), Якопо (1455-1530) · 142, 165, 221, 365-367 Сансовино Ф. · 183 Сантьяна — см. Лопес де Мендоса, маркиз де Сантьяна Санчес Бросенсе (Francisco Sánchez de las Brozas; el Brocense), Франсиско (1523-1600) · 66, 214, 221, 222, 226, 228 сапфическая поэзия · 381 Саразен · 317

- сарказм · 198
 Сармьенто, падре Сармьенто (Sarmiento, padre Sarmiento), Мартин (в миру Педро Хосе Гарсия Бальбоа - García Balboa) (1695-1772) · 232, 234
 Саррей (Сарри) Г. · 287, 327
 Сассетти (Sassetti), Филиппо (1540-1588) · 153, 156-158, 435
 сатира · 102; ее воспитательная функция, *Рабенер* · 266; должна вызывать чувство стыда и осуждение порока, *Мармонтель* · 407; сатира и трагедия, средневековое различие · 103; Комедия Данте как сатира, *Кастравилла* · 158; обнажает всякий порок, *Исидор* · 194; связь с идиллией, *Биркен* · 249; сатира - это длинная эпиграмма, а эпиграмма - короткая сатира, *Опиц* · 455; *аль-Фараби* · 203; *Воклен де ла Френе* · 183; *Опиц* · 242, 455; *Хуан де Мена* · 214
 сатура · 450
 Саузерн Т. · 361
 Саул · 96
 Сафо · 74
 Светильник, трактат · 239
 Светоний Транквилл · 88, 193, 195
 Свифт Дж. · 306, 362, 409
 свобода: изобретения, *Штилер* · 252; в области иноязычных заимствований, орфографии и грамматики, *Верри* · 177; свобода поэта от правил, *Поуп* · 296; свобода поэта, *Бодмер* · 261; свобода поэта выбирать для изображения любые стороны предмета, *Аддисон* · 314; свобода поэтическая, прекрасный ребенок как ее аллегория, *Штилер* · 48, 252; свобода творчества, *Гонсалес де Салас* · 230; *Менлинг* · 255; *Шиллер* · 279
 святая поэзия · 58, 272, 273
 Святой Дух как источник первого смысла произведения, поэма Пилат · 47, 236
 священная поэма, роета сасго · 114, 151, 153, 155, 156
 Себиле (Sebillet), Тома (1512-1589) · 178, 180, 181, 365, 420
 Сеговия (Segovia), Перо Гильен де (1413 - ок. 1474) · 218
 Сегре (Segrais), Жан Рено де (1624-1701) · 406
 Седулий Скот · 124
 секвенция · 111
 Секвил Т. · 288
 Секст Эмпирик · 84
 секстина · 428
 семисложник · 115
 семистишие · 390
 сенарий · 195
 Сенек Младший · 46, 85, 117, 189, 214, 242, 287, 288, 357, 361, 368-372, 379, 420, 424
 Сенек Старший · 372
 Сен-Реаль · 406
 сентиментальное · 282
 Сент-Эвремон Ш. де · 188
 Сеньи (Segni), Аньоло (fl. 1576) · 55, 381, 383, 385
 Сеньи (Segni), Бернардо (1504-1558) · 136
 Сервантес М. де · 48, 222, 225, 226, 232, 233, 306, 307, 366, 404, 406
 Сервий (Marius Servius Honoratus) (4 в.) · 99, 130, 416, 426
 Сергеев А. · 328
 сердце: сердца над разумом превосходство, *Бюргер* · 273; сердце и остроумие, *Геллерт* · 266; топоним «от сердца к сердцу» · 54 и 237 (*Готфрид Страсбургский*), 56 и 255 (*Вайзе*), 269 (*Гарве*); сердце поэта как источник образов, *Виллани* · 168
 сердцевина — см. *покров*
 серена · 428
 Серкамон (Sergamon) (fl. между 1137 и 1149) · 12, 427, 428
 Сивилла · 129
 Сигонио (Sigonio), Карло (1520-1584) · 378, 386
 Сидни (Sidney), Филип (1554-1586) · 17, 23, 25, 31, 286-291, 312, 323, 327, 357, 366, 402
 Сидоний · 68
 Сидорченко Л. В. · 296
 Сикард Кремонский (Sicardus Cremonensis) (ум. 1215) · 350
 Силезиус (Silesius), Ангелус (Йоганнес Шефлер) (1624-1677) · 457
 силлепс · 443
 силлогизм: силлогизм поэтический, *Авиценна* · 205; силлогизмы в поэзии не применяются, *Ибн-Рушд* · 206; силлогистика и поэзия, *Аль-Фараби* · 200
 сильва, *Опиц* · 243
 символ, его средневековая концепция · 353
 симметрия, *Каприано* · 143
 Симонелли М. · 114
 Симонид · 76, 196, 249
 симплока · 438, 440
 синалефа · 215
 Синезий · 244
 синекдоха · 424, 425, 437
 синонимия · 438, 440, 441
 сирвента · 427
 Скала Б. делла · 373
 Скалигер (Scaliger), Юлий Цезарь (1484-1558) · 14, 16, 18, 20, 21, 25, 29, 35-39, 41, 43, 46, 52, 58, 63, 64, 66, 68-70, 141, 144, 145, 178, 182, 183, 191, 221, 223, 224, 226, 240-244, 246, 256, 262, 277, 282, 319, 331, 341, 363, 386, 387, 391, 392, 403, 420, 432, 455-457
 Скаррон (Scarron), Поль (1610-1660) · 406
 Скелтон (Skelton), Джон (ок. 1460 - 1529) · 284, 286
 скука, *taedium* · 441
 Скюдери (Scudéry), Мадлен де (1607-1701) · 185, 310, 317, 389, 402, 403, 405-407, 421
 Скюдери Ж. · 421
 слава · 74; слава героев как тема архаической лирики · 75; слава как основное содержание поэзии, *Платон* · 77; символика лаврового венца, *Петрарка* · 118; поэзия дарует бессмертие посредством вечной славы в будущих поколениях, *Муссато* · 117; сочетание стремления к славе с христианским благочестием, *Фиано* · 126; сладость · 57, 319; сладкие Музы, *Алкман* · 74; сладость поэтического слова, у *Гомера*, *Гесиода*, *Пиндара*, *Вакхилида* · 74; слово медовое, в Одисее, Гомеровых гимнах, у *Гесиода*, *Алкмана* · 74; услащенная речь у *Аристотеля* · 81, 86; *Гораций* · 86; сладостное звучание, *Конрад Вюрцбургский* · 239; сладость поэзии, *Бекарна* · 124; *Петрарка* · 119. См. также *dulce*
 слезы, их связь с важным стилем, *Августин* · 89
 слово: как стрела, *Пиндар* · 73; слово крылатое, у *Гомера*, *Феогида*, *Пиндара* · 74; слово медовое, в Одисее, Гомеровых гимнах, у *Гесиода*, *Алкмана* · 74; слов сочетание, *Гораций* · 86; слова дар, просьба о его ниспослании в прологах средневерхненемецких стихотворений · 236; слова могущественно, *Бэкон* · 284; слова, рисующие звуком, *Вайхман* · 258; слово как орудие чуда у Христа, *Бэкон* · 284. См. также *речь*, *oratio* и др.
 Смарт (Smart), Кристофер (1722-1771) · 335
 смех: человек смеется, когда случается нечто одновременно приятное и новое, *Валлезио* · 432; смех и наслаждение содержат в себе некоторое противоречие, *Сидни* · 288; смех и удивление в эпиграмме, *Скалигер* · 363; шутка, *Вайсе* · 267; смех, неожиданное, удивительное, удовольствие, *Фракасторо* · 432; непристойные шутки - проявление простоты, в которой следует держать подданных ради спокойствия государства, *Гоци* · 175; новизна вызывает удивление, которое заставляет смеяться, *Маджи* · 432; удивительное несовместимо со смешным, *Маццони* · 432; смешного и трагического смешение, *Л. де Веа* · 227
 Смит А. · 302
 Смит Т. · 287
 Смоллет (Smollet), Тобайас Джордж (1721-1771) · 304-307, 411
 снискание благосклонности · 59, 114
 Сова и Соловей, стихотворение · 284
 совершенство, Боргини · 154
 соединение, *suntesis* · 78, 80; соединение, сочетание как принцип, лежащий в основе миметического процесса · 78; соединение, сочетание, *conjointure*, *conjunction*, *junction* · 31, 108, 356; соединение, сочетание слов, *Гораций* · 86
 Сократ · 79, 124, 219, 297, 454
 сокровищница, жанр немецкой поэтики · 244, 255
 Солмс У. · 295
 Соломон · 100, 213; создатель эпиталамы · 196; Соломона Книга Премудрости · 50, 126, 126, 213, 273, 339; Соломоновы Притчи · 101
 Солон · 74
 соль · 413-415; у Буало · 186
 Сомез А. де · 389
 сон: аргумент против сна как фундамента фабулы, *Кастравилла* · 157
 сонет · 144, 165, 167, 168, 170, 172, 180, 181, 184, 213, 220, 221, 247, 287, 313, 327, 330, 331, 378, 389, 392, 457; наилучшая форма поэзии, *Менцини* · 171; двухчастное эпиграмматическое строение, *Омеис* · 457; *Марино* · 170; *Крешимбени* · 172; *Пегрегини* · 168
 Сордель (Sordel) (ок. 1200 - ок. 1270) · 427, 428
 Сорель (Sorel), Шарль (1602-1674) · 316, 389, 402, 404
 сострадание · 247; сострадание и страх теперь возбуждаются чтением Писания, *Гварини* · 164; сострадание к порочному герою, в трагедии, *Сперони* · 163; сострадание, отказ от него *Шиллера* · 282. См. также *катарсис*
 Софокл · 173, 217, 287, 388, 419, 420
 Спенсер Э. · 287, 366, 367
 Сперони (Speroni), Спероне (1500-1588) · 21, 35, 141, 147, 152, 162, 163, 382, 386, 398, 435, 436
 Спиноза Б. · 322
 спондей · 94
 спор · 325
 спор о древних и новых · 187, 410; *Тассони* · 167; современная поэзия превосходит древние образцы, *Перро* · 188
 спор о Сиде · 421
 спор, тенсона · 427
 способность: способность к

- подражанию как врожденная, *Аристотель* · 77; способность доставлять подражанием удовольствие и вызывать удивление, *Ибн-Сина* · 205; способность поэта природная, *Машио* · 179; способности природные к творчеству, немецкая поэтика начала 18 в. · 28, 256; соотношение природного дара и мастерства, *Даниелло* · 141
- сравнение, *comparatio* · 425, 439, 448, 451, 455; как всеохватный прием, *Харсдёрфер* · 247; как средство расширения · 105; *Исидор* · 198
- Стасо А. · 226
- Стаций · 115, 214, 243, 290, 355, 374
- Стерн Л. · 305, 307
- Стил (Steele), Джошуа (1700-1791) · 342
- Стил (Steele), Ричард (1672-1729) · 342, 359, 407-413
- стиль · 415-418: как одна из шести составляющих словесного искусства у *Аристотеля* · 80; стиль Библии, его определение, *Флаккий Иллирик* · 240; важный стиль, *Августин* акцентировал его психологическую составляющую · 415; грегорианский стиль · 111, 328; идеал стилистического разнообразия, *Полицциано* · 373; исидорианский стиль · 111; как способ писать, свойственный определенному человеку либо всей нации, *Гунольд*, *Ноймейстер* · 47, 258; новый сладостный стиль · 330; принцип неоднородности стиля, *Полицциано* · 373; пространственный и ясный, краткий и темный, *Хуан Мануэль* · 211; разнообразие в стилях, *Риторика* к *Гереннию* · 415; разрыв связи между стилем и предметом, *Августин* · 89; связь трех стилей и трех задач оратора, *Цицерон*, *Августин* · 89; связь трех стилей и трех предметов речи, *Цицерон*, *Августин* · 89; смена стилей как смена тени и света, *Храбан Мавр* · 416; стиль соотносится не с жанром, а с предметом изображения, *Харсдёрфер* · 247; средний путь в стиле, *Гуго фон Тримберг* · 239; стили прозы, классификация, *Иоанн де Гарландия* · 111; стили, их трактовка у *Августина* · 89; стилистический анализ *Нового Завета* · 240; стилистическое различие низких и высоких предметов, *Опиц* · 243; стили единство, *Исидор* · 199; темного стиля осуждение, *Хауреги* · 229; темнота стиля, ее апология, *Петрарка* · 119;
- стиль темный, *Гонгора* · 228; стиль трагический, сатирический и комический, *Хуан де Мена* · 214; три стили · 415-417, 115 (*Данте*), 211 (*Хуан Мануэль*), 47, 258 (галантный, глубокомысленный, возвышенный, *Ноймейстер*), 226 (*Карвальо*), 148 (*Тассо*), 213 (*Сантильяна*), 130 (*Фонте*); у каждого оратора манера говорить похожа на него самого, *Сенека* · 424; усиление крайностей как стилистический прием, *Харсдёрфер* · 246; усложненный и темный, *Карильо* · 228; хиларианский стиль · 111; Цицеронианский стиль · 111; чистота - его критерий, *Г. де ла Вега* · 219
- Стильяни (Stigliani), Томмазо (1573-1651) · 165, Томмазо · 167
- стих: *Августин* · 95; *Исидор* · 194; стих и стихотворение, их различие, *Рот* · 252; стих испанский, *Небриха* · 215; стих как движение, подобное движению вещей, *Баттё* · 321; стих леонинский · 444; стих не является сущностной чертой поэзии, *Триссина* · 145; стихи с четным количеством слогов верны сущности своих нечетных, *Данте* · 115
- стихотворение: говорящая картина, картина - молчащее стихотворение, *Риторика* к *Гереннию* · 448; стихотворение мелкое - не полноценные произведения, но наброски или части стихотворений, *Гоббс* · 392; стихотворения на случай (Gelegenheitsdichtung, casual-carmina) · 243, 457; стихотворение, которым придана форма яйца, топора или алтаря · 360; стихотворений классификация, *Тиц* · 245
- стихотворная форма: как определяющий признак поэзии, *Патрици* · 150; как источник наслаждения, *Понтано* · 129; стихотворная форма противоречит пользе как важнейшей цели поэзии, *Бени* · 140
- стойки · 81
- стоицизм, в теории трагедии, *Опиц* · 242
- стопа: система стоп, *Августин* · 94; *Исидор* · 195
- Страбон · 83, 84
- Страда (Strada), Фамиано (1572-1649) · 165, 168
- страх · 247: и сострадание, *Аристотель* · 79; страх замечен на изумление, *Портус* · 431. См. также *катарсис*, *сострадание*
- Строшци Дж. · 435
- Сугерий · 354
- Судей книга · 197
- суждение и фантазия, различение *Гоббса* · 290
- Суммо (Summo), Фаустино (ум. 1611) · 141, 151, 162, 163, 165
- Схенкефельд Д. · 82
- Схолии к Горацию · 96
- Схолии к Дионисию Фракийскому · 84
- Сципион · 107, 426, 440, 444
- сюжет: как одна из шести составляющих словесного искусства, как подражание действию, как сочетание событий, у *Аристотеля* · 78, 80, 78; сюжет незавершенный в пасторали, *Триссина* · 146.
- См. *фабула*
- Тай (Taille), Жан де ла (с. 1540-1608) · 50, 178, 183, 420
- Такер А. · 316
- Талентони, Джованни · 431, 433
- Таллеман де Пео · 389
- Тамарченко Н. Д. · 24
- Тассо (Tasso), Бернардо (1493-1569) · 19, 159, 319, 398
- Тассо (Tasso), Торкватто (1544-1595) · 12, 19, 41, 51, 57, 59, 64, 71, 131, 140, 141, 147, 148, 152, 158-162, 165, 166, 167, 171, 172, 184, 186, 187, 223, 225, 226, 251, 319, 366, 367, 380, 387, 390, 398, 403, 407, 431, 433-436
- Тассони (Tassoni), Алессандро (1565-1635) · 165, 166
- Тацит · 243, 357, 443
- творчество: его основа - природа и чувство, правила не нужны, *Геллерт* · 266; творчества оригинальность как достоинство, *Альберти* · 372; удача как его момент, *Рудольф Эмский* · 237; распространение на него правил христианской этики, *Меннлинг* · 255
- Тезауро (Tesauro), Эммануэле (1591 - 1675 или 1677) · 165, 169, 232, 362, 363
- тела метафора, Майер · 264
- телесное красноречие · 345
- Темпл (Temple), Уильям (1628-1699) · 296
- тенсона, песня-спор · 427
- Теодорх Шартрский · 355
- Теодульф (Theodulf) Орлеанский (ок. 760-821) · 89, 356
- теология как поэзия Бога, *Боккаччо* · 121
- Теофраст · 136, 145, 263, 409
- Теренциан · 196
- Теренций · 102, 121, 122, 126, 181, 193, 197, 198, 213, 214, 287, 358, 372, 379, 402, 426, 452
- Террасон (Terrason), Жан (1670-1750) · 187, 189
- Тертуллиан · 116
- терщина · 148, 213
- Тесей · 148
- Тести · 173
- Тиберий · 213, 443
- Тибулл · 379
- Тимокл · 85
- тип и фигура, *ап. Павел* · 344
- Тирабоски Дж. · 177
- Тирсис · 405
- Тирсо де Молина · 404
- Тит · 213
- Тихоний · 348
- Тиц (Titz), Иоганн Петер (1619-1689) · 29, 34, 42, 63, 241, 244, 245, 331, 334
- ткани метафора: *Пиндар* · 73; *Филодем* · 81; ткань повествования, *Макробий* · 97
- тмесис · 439, 443
- Томазин Церклерский (Thomasin von Zerclaere) (ок. 1186 - 1238?) · 13, 237
- Томас Д. · 328
- Томитано (Tomitano), Бернардино (1517-1576) · 135, 152, 318, 380, 431
- Томсон Дж. · 48, 267, 336
- тон, *Зульцер* · 264
- топики теория, *Камилло Дельминьо* · 378
- Торкват · 124
- Торрес Наарро (Torres Naharro), Бартоломе де (ок. 1485 - ок. 1530) · 218, 227
- трагедия · 102, 247, 418-420: трагедия характеров и претерпеваний, *Аристотель* · 80; англичане как гении трагедии, *Рапен* · 186; безыскусные персонажи в ней, *Вольтер* · 420; возбуждает не только страх и сострадание, но и удивление, *Триссина* · 145; возбуждает страх в аудитории, показывая неустойчивость любого царства, *Муссато* · 117; трагик может вызывать сострадание к порочному герою, *Сперони* · 163; воспроизводя ужас и сострадание, она умеряет эти чувства в душе, *Менардьер* · 184; трагедия всем приносит пользу, *Тимокл* · 85; высокий стиль в ней, *Иоанн де Гарландия* · 103; гомеровский эпос как трагедия, в средневековом понимании · 103; для нее естественно стремление к обману, *Горгий* · 76; должна представить идеал христианской стойкости, *Грифийс* · 253; должна состоять из пяти актов, *Тай* · 183; ее герои относятся к королевскому достоинству, *Тассо* · 148; ее предмет - деяния вождей и несчастия властителей, *Муссато* · 117; ее соотношение с мифом, в античной традиции · 84; трагедия и комедия, их смешение у Шекспира, *С. Джонсон* · 303; трагедия и комедия · 76 (*Платон*), 115 (*Данте*), 193

- (Исидор), 182 (Скалигер); трагедия и роман, различие в изображении любви, Буало · 185; трагедия и сатира, средневековое различие · 103; трагедия и эпос, разделение по типу славного деяния, Тассо · 148; из всех ее частей наибольшую пользу приносит фабула, Маджи · 136; трагедия имеет естественный предел, поскольку у всех природных вещей есть естественный размер, Аверроэс · 209; трагедия исправляет страсти посредством ужаса и сострадания, Рапен · 186; как далеко от истины, у Платона · 76; как искусство восхваления, Аверроэс · 208; как панегирик, а комедия как сатира, Абу-Бишр Матта · 200; корректив в ее аристотелевскую трактовку, Биркен · 250; любовная интрига в трагедии неприлична, Гравина · 174; нарушение ее канонов, Грифиус · 254; трагедия ниже эпоса, Каприано · 143; трагедия определение · 64 (Скалигер), 281 (Шиллер); трагедия отвечает высокий слог, Данте · 115; отличие от комедии, Ликколони · 139; писание, которое говорит о делах высоких, суровым и пышным и высоким стилем, Хуан де Мена · 214; подражает деяниям знаменитых мужей, не влияющим на судьбы народов, Каприано · 143; подражает надеждам, желаниям, отчаянию, стенаниям, воспоминаниям о смертях и смертям, Томитано · 381; подражание благоществу, совершенному и благородному действию людей, занимающих высокое положение, Ибн-Сина · 206; походит на гладиаторские бои, Денорес · 149; придает страстям умеренность и утонченность, Гварини · 164; пример сюжета трагедии, Иоанн де Гарландия · 104; причины удовольствия, которое зритель получает от изображения трагического, Гоббс · 291; приятное при ее восприятии, Аддисон · 301; в ней возможна прозаическая речь, Бени · 140; трагедия - разрушение счастливых царств под ударом Фортуны, Бозций · 103; трагедия романтизация, Буало · 185; сверхъестественное в ней, Вольтер · 420; трагедия свободна от оков метра, Бени · 140; сравнение ее сочинения с гипотетическим построением идеального города, Платон · 77; средневековая этимология слова трагедия · 103; счастливый конец в ней, Кавальканти · 163; счастливый конец, его защита, Ливьера · 163; требует определенной суровости и простоты, Маффеи · 175; в ней необходим хор, Тай · 183; хор в ней, Шиллер · 283; трагедии части, Аверроэс · 209; чаще всего относится к роду historia · 104; трагедия - школа для королей, Харсдёрфер · 247; отказ от ее барочной трактовки, Рот · 253; Аверроэс · 208; аль-Фараби · 203; Горацій · 416; Карвальо · 226; Лидгейт · 286; Опиз · 242; Пелетье дю Ман · 181; Пинсьяно · 225; Рапен · 186; Сидни · 288; Харсдёрфер · 247; Хейнсий · 309
- трагик: Исидор · 193; Храбан Маер · 101; этимология слова · 193
- трагикомедия · 247, 250; ее оправдание, Драйден · 294; критика за смешение стилей, Суммо · 165; негативное отношение у Денореса · 164, у Сидни · 288; соединяет достоинства обоих жанров, очищает души от меланхолии, Гварини · 164; Биркен · 250; Ла Менардьер · 184; Пельисер · 230
- трагический размер - одиннадцатисложник, Гравина · 174
- трагическое: трагического и смешного смешение, Л. де Вега · 227
- традиция: и новизна, в раннегреческой поэтике · 75; традиция книжная, негативное к ней отношение, Вольфрам фон Эшенбах · 236; перенос античных жанров и метров на ветхозаветные тексты, Иероним, Беда · 110
- Трактат о миражах, английский · 285
- тренос · 196
- трехсложник · 115
- трибрахий · 94
- триколон · 444
- Трессино (Trissino), Джанджорджо (1478-1550) · 40, 59, 71, 135, 141, 145, 146, 173, 186, 381, 391, 392, 437
- Тристан и Изольда · 329, 404
- Трифон, грамматик (1 в. до н. э.) · 422-424, 426, 427, 455
- тропы · 421-427; цель тропа - надев покровы, напрягать умы читающих, не давая им, незанятым, обесцениваться, Исидор · 198
- тропология · 349-354
- трохей · 94; трохейский метр для выражения желания, Морхоф · 46, 252
- трубадур · 12, 42, 179, 427-429; трубадур и поэт, различие, Энсина · 216
- трудная поэзия, Грасиан · 232
- Туайнинг (Twining), Томас (1735-1804) · 332
- Тьерри Шартрский · 104
- Тюпа В. И. · 24
- Уайет Т. · 327
- Уайлд Р. · 313, 358
- Уарте де Сан Хуан (Huarte de San Juan), Хуан (1529-1588) · 224, 225
- Удар де Ла Мот (Houdar de la Motte), Антуан (1672-1731) · 53, 59, 66, 187, 189, 192, 310
- ударение, accentus, Исидор · 195
- удача как момент творчества, Рудольф Эмский · 237
- удвоение · 439
- удивление, удивительное, admiratio, admirabilitas, Erstaunen, Verwunderung · 22, 54, 130, 144, 146, 170, 245, 247, 262, 326, 363, 429-437, 446; удивительное в героической поэме, Тассо · 148; в изображении морального совершенства персонажей, Бени · 140; удивительное в качестве одного из компонентов катарсиса, Портус · 437; удивительное в эпической поэме необходимо, Форнари · 158; удивительное должно быть отделено от невозможного и от невероятного, Бени · 140; удивительное и ложное, удивительное и новое, удивительное и правдоподобное, Брейтингер · 15, 262; удивительное и правдоподобное, противоречия между ними, Робортелло · 432; удивительное как источник удовольствия, Бене · 380; удивительное как редко встречающееся, хотя и возможное, Капельветро · 138; удивительное несоместимо со смешным, Маццони · 432; удивительное в сложных фабулах, Сассетти · 435; связь с эпическими жанрами, Пинья · 434; удивительное сладко, Аристотель · 83; удивительное, смех, неожиданное, удовольствие, Фракасторо · 432; воздействия музыки на душу · 318; удивление - возбуждение в нашей душе, само по себе почти противоречивое, сочетающее веру и неверие, Патрици · 432; удивление в новелле, Бончичани · 437; удивление, двенадцать его источников, Патрици · 436; удивление, его возбуждение как цель ратора, Квинтилиан · 430; удивление и новизна, Брейтингер · 262; удивление и правдоподобие, Буларини · 157; удивление и смех, Маджи · 432; удивление и сострадание вместо страха и жалости, в теории трагедии, Харсдёрфер · 247; удивление и удовольствие, Аристотель · 430; удивление как основа поэтического произведения, Денорес · 149; удивление как эффект остроумия, Аддисон · 360; удивление как общая цель поэта и оратора, Денорес · 431; удивление, его связь с очищением от страстей, в применении к комедии, Риккобони · 437; удивление, связь с повествовательным типом дискурса, Пинья · 434; удивление сродни страху, Капельветро · 433; удивление уподобляется страху по воздействию на человеческий организм, Альберт Великий · 431; Бодмер, Брейтингер · 262; Виперано · 146; Горацій, трактат О возвышенном · 83; Денорес · 435; Патрици · 150; Пира · 260; Сперони · 147; Тассо · 160; Бухнер · 54, 245; Минтурно · 431; Муссато · 117; Лонтано · 130; Робортелло, Вердиццотти · 433
- удовольствие и польза, топосы delectare-prodesse, utile-dulce (miscuit utile dulci) · 30, 36, 54, 57, 69, 86-89, 92, 97, 102, 117, 136, 141, 142, 155, 177, 182, 207, 239, 241, 242, 246, 265, 281; польза и удовольствие, Аристотель · 77; удовольствие как цель трагедии, Аристотель · 79; полезное со сладким, Горацій · 86; delectare и prodesse, равновесие между ними, Харсдёрфер · 246; delectare-prodesse в поэтиках 12-13 вв. · 88; delectare-prodesse, Маджи · 133; delectare-prodesse, Конрад Вюрцбургский · 239; delectare-prodesse, Лютер соотносит лишь с юным читателем · 61; delectare-prodesse, Санчес де Лима · 222; prodesse-delectare, Опиз · 242; dulce-utile, связь с видами фабул, Макробий · 97; aut prodesse volunt aut delectare poetae, Горацій · 57; топос utile dulci разворачивается в классификацию видов литературы, Доминик Гундисалин · 102; Лактанций · 87, 88; Муцио · 142; приятным вуализируется истинное, Воклен де ла Френе · 183; Робортелло · 136; усладить слушателя или принести ему пользу, Доминик

- Гундисалин* · 92; *Амвросий Медиоланский* · 88, 90; удовольствие и польза дополнены восхищением, *Пеллегрини* · 431; их разведение по разным видам поэзии, английское стихотворение Сова и соловей · 285; их соотношение в эллинистической традиции · 85; *Патрици* · 150; удовольствие - инструмент достижения пользы, *Пикколомини* · 138; удовольствие и удивление, *Аристотель* · 430; удовольствие как главная цель поэзии, согласно софистам · 76; удовольствие как единственная цель поэзии, *Тассони* · 166; удовольствие как составная часть пользы, *Денорес* · 133; удовольствие как утешение, *Муссато* · 117; наслаждение связано с ощущением отсрочки, роман, *Пинья* · 400; наслаждение, *Гердер* · 279; наслаждение для слуха, *Минтурно* · 144; удовольствие от гармонии, *Августин* · 95, 96; удовольствие - первичная цель поэзии, *Ландино* · 132; поэзия как улаживание, у *Гомера* · 74; причины удовольствия, которое зритель получает от изображения трагического, *Гоббс* · 291; удовольствие создается порядком и правдоподобием, *Шаплен* · 387; удовольствие аудитории как основная задача, *Кабураччи* · 159; удовольствие важнее наставления, *И. Э. Шлегель* · 265; удовольствие, его источник - удивительное, *Дель Бене* · 380; удовольствие его источники, *Виперано* · 146; единственная цель поэзии — нравиться, *Удар де ла Мот* · 188; *prodessedelectare*, снятие противопоставления, *Шиллер* · 281; поучать, развлекающая, *Буало* · 185; польза - важнейшая цель поэзии, стихотворная форма ей противоречит, *Бени* · 140; польза поэзии в очищении души от страстей, *Буонамичи* · 152; поэзия должна служить достижению высшего блага, *Калтанелла* · 150; польза происходит от предмета, удовольствие от средств, *Триссина* · 145; польза, отрицание ее у *Кастельветро* · 137; удовольствие лишь средство достижения пользы, *Суммо* · 151
- ужасное, его изображение на сцене, *Рот* · 253
- Уиклиф (Wiclif), Джон (1320-1384) · 285
- Уилсон (Wilson), Томас · 286, 287, 291
- Уимсатт У. К. · 303
- Уинн Дж. А. · 319
- Уичерли · 361
- украшение, *ornamentum, ornatus* · 21, 22, 89, 108, 109, 111, 118, 127, 132, 235, 414, 421, 427, 437, 451, 454; украшательство и ложь как его следствие, в раннегреческой поэтике · 75; украшение, два типа в поэтиках 12-13 вв. · 107, 108; украшение - признак поэтической речи, *Исидор* · 89; *Данте* · 116; украшение - функция образа, Карловы книги · 89; украшенная античная словесность отвергается в пользу простого Божественного слова, *Лактанций* · 88; украшенность библейской речи · 89; украшенный стиль создает впечатление новизны, вызывающей удивление, *Пинья* · 435. См. также *ornatus*
- Улисс · 130, 148
- уместность, одно из четырех достоинств поэтической речи, у *Феофраста* · 81
- универсальное — см. *всеобщее*
- Уоллер Э. · 360
- Уолтер Мэп · 98
- Уонамейкер М. · 327
- Уортон Т. · 408
- Уортон У. · 296
- Уотсон Т. · 287
- уподобление, Аверроэс · 208
- упражнение в сострадании, закон драмы, *Лессинг* · 269
- Уртадо де Мендоса · 220, 221
- Уэбб (Webbe), Уильям (род. 1550) · 287, 290
- Уэбб Д. · 338
- Фабри П. · 180
- Фабрини (Fabrini), Джованни (1516-1580) · 16, 60, 134
- Фабриций (Fabricius), Георг (1516-1571) · 255
- фабула, *fabula, favola, Fabel* · 9, 12-14, 21, 39, 41, 48, 63, 70, 84, 87, 97, 101-104, 121, 129, 133-136, 139, 147, 149, 150, 153, 156, 157, 160, 161, 164, 165, 172, 175, 193, 194, 197, 204, 209, 223, 229, 250, 259, 260, 290, 295, 330, 355, 356, 366, 380, 380, 381, 385, 386, 393, 394, 418, 435, 436; фабула - важнее характера, *Аристотель* · 39; виды фабул, *Макробий* · 97; аргумент против сна как фундамента фабулы, *Кастравила* · 157; все ее части должны закономерно следовать друг из друга, *Виперано* · 146; всякое действие разыгрывается в душе, *Энгель* · 395; главное средство достижения дидактической цели трагедии, *Раймер* · 295; должна воспроизводить единое и цельное действие, *Б. Джонсон* · 290;
- фабула драматическая должна быть разнообразной и непоследовательной, *Бени* · 165; фабула - душа поэзии · 39, 223 (*Пиньяно*), 147 (*Сперони*); фабула и удивительное, *Сассетти* · 435; фабула как род словесности, *Готшед* · 259; фабул классификация, *Доминик Гундисалин* · 102; фабула лирическая, *А. Гварини* · 381; не самое главное в трагедии, хотя и основа ее, *Драйден* · 295; поэзия - искусство сочинять фабулы, *Риккобони* · 139; фабула - середина между знанием и незнанием, *Бухнер* · 244; фабула - сущность вещей, преобразенная по человеческой мере, *Графина* · 172; четыре вида фабул, *Боккаччо* · 121; этимология от *fando*, *Доминик Гундисалин* · 102
- Фанкан Ф. · 402
- фантазия · 357; фантазия и суждение как две способности разума · 358; фантазия и суждение, *Гоббс* · 290, 313; как предпосылка аллегорической поэзии, *Поуп* · 314; фантазия рисует, *Муратори* · 172; ее необузданность получает позитивную оценку, *Аддисон* · 315; *Гаман* · 271
- фантастическая поэзия, *poesia phantastica* · 157; Дантовское путешествие как ее пример, *Маццони* · 157; фантастический поэт, *Маццони* · 384; фантастическое и неподобительное подражание, *Маццони* · 383; фантастика языческая в современной поэзии нарушает принцип декорума, *Джиральди Чинцио* · 434; фантастика, запрет на нее, *Пельсер* · 230
- Фараль (Faral) Э. · 105, 106, 417
- Фачио Б. · 372
- Феаген из Регио · 84
- Фебамон · 453
- Фейхоо (Feijóo у Montenegro), Бенито Херонимо (1674-1764) · 28, 51, 232-235
- Фелтон Г. · 321
- Фемий · 292
- Фенелон (Fénelon), Франсуа (1651-1715) · 187, 189, 406
- Феогид · 74
- Феокрит · 366, 367, 368
- Феофраст (ок. 372-287 до н. э.) · 73, 81, 83
- Фергюсон А. · 316
- Ферекид Сирский · 194, 196
- Фернандес де Веласко П. · 214
- Фиано (Fiano), Франческо да (1-я пол. 15 в.) · 116, 125, 126
- фигуры · 437-455; у ап. Павла · 344
- Филдинг (Fielding), Генри (1707-1754) · 47, 304-306, 323, 324, 361, 406, 407, 410, 412
- Филипп де Витри · 179
- Филлипс (Phillips), Эдуард (1630-1696?) · 331, 340, 367, 393
- Филодем · 33, 81, 82, 83, 84, 85
- Филон Александрийский · 343
- философия: полностью объемлет поэзией, *Фонте* · 130; поэзия - служанка моральной философии · 19; философ преследует одну цель, *Виперано* · 146; философия - скрытый смысл поэзии, а музыка — ее язык, *Ландино* · 126; философия древних и поэзия, *Максим Тирский* · 225; философия моральная и поэзия · 118 (*Петрарка*), 234 (*Лусан*). См. также *поэзия*
- Фичино (Ficino), Марсилио (1433-1499) · 116, 127
- Флаккий Илирик (Flacius Illyricus), Маттиас (1520-1575) · 240
- Флако-и-Сегура Х. Х. · 226
- Флекно (Flecknoe), Ричард (ок. 1620 - 1678?) · 313, 358, 359
- Флетчер Дж. · 357, 359
- Флориан (Florian), Жан-Пьер Клари де (1755-1795) · 367, 368
- Фоклен (Fouquelin), Антуан (16 в.) · 181
- Фолькет Марсельский (fl. 1180-1200) · 427, 428
- Фольмут Р. · 48
- Фома Аквинский · 112, 113, 124, 127, 430
- Фонтанини Дж. · 174
- Фонте (Fonte), Бартоломео делла. (1445-1513) · 25, 29, 67, 116, 130, 131, 141
- Фонтенель (Fontenelle), Бернар де (1657-1757) · 187, 188, 317, 367
- форма, forma: *Скалигер* · 43, 52; *Педемонте* · 51, 52; *Тассо* · 51; *Джесэфри Винсофский* · 105, 109; *Муцио* · 142; *Денорес* · 149; *Минтурно* · 158; *Гуго Сен-Викторский* · 354; *Пинья* · 386; форма *forma tractandi, forma tractatus* · 52, 99
- Форнари (Fornari), Симоне (ум. ок. 1560) · 158, 379, 398
- Форнер (Forner), Хуан Пабло (1756-1797) · 232, 233
- Фортунат · 104
- Фосс (Voss, Vossius), Герхард Иоганн (1577-1649) · 309, 318, 392, 425
- Фосслер К. · 116
- Фракасторо (Fracastoro), Джироламо (1478-1553) · 42, 141, 223, 227, 244, 382, 432
- Фраунс (Fraunce), Абраам (fl. 1587-1633) · 286, 327
- Фронтин · 115
- Фруассар · 330

- Фругони · 177
 Фукидид · 240
 Фульгенций · 122, 123, 355
 фундамент · 47, 236;
 фундамент как метафора
 первого смысла, поэма Пилат ·
 236
 Фурманн М. · 391
 Фюретьер А. · 317
 Хагедорн (Hagedorn), Фридрих
 фон (1708-1754) · 261, 266
 Хайдеггер (Heidegger), Готард
 (1666-1711) · 254
 Хакопин П. · 221
 Хальбауэр (Halbauer), Фридрих
 Андреас (1692-1750) · 362, 365
 характер, *ethos, mos* · 39, 40, 70,
 80, 102, 106, 124, 134, 135, 194,
 197, 220, 234, 240, 351, 384,
 448, 449; *Аристотель* · 80, 81;
 характера целостность,
Гораций · 86; характер важнее
 приключений, в романе, *Дю*
Плезир · 406; два типа
 описания лиц, *Матье*
Вандомский · 106; должен
 выражать природу лица,
Трассино · 145; его выдержан-
 ность, *Филдинг* · 306; его
 описание по стандартным
 общим местам · 40, 106; его
 правдоподобие, *Баретти* ·
 178; его теория, *Пинья* · 134;
 характер нации обуславливает
 принципы театра, *И. Э.*
Шлегель · 265; описание
 людей по признакам,
 перечисленным *Цицероном* ·
 40, 106; *Пикколомини* · 139;
Риккобони · 139; характер
 Данте, который выступает в
 качестве центрального
 персонажа, критика
Кастравиллы · 157; характер
 трагический, *Риккобони* · 139;
 характерология средневековая
 · 40, 107; характер эпический,
Тассо · 148; характер и
 характерное, *Бодмер*, *Брей-*
тингер · 263
 характерное, карикатурное ·
 275, 280 (*Ленц*, *Шиллер*)
 Хардисон О. Б. · 210
 харизматизм · 198
 Харита · 75; Харита-
 Удовольствие как
 покровительница поэзии,
Пиндар · 75
 Харитонов Л. А. · 193, 194, 198
 Харрис (Harris), Джеймс (1709-
 1780) · 332
 Хардёрфер (Harsdörffer), Ге-
 орг Филипп (1607-1658) · 29,
 34, 37, 38, 42, 56, 59, 61, 66, 67,
 241, 246, 247, 249, 250, 255,
 256, 277, 322, 365, 366, 414,
 455
 Хатчесон Ф. · 316
 Хауг В. · 235, 239
 Хауреги (Хауреги-и-Уртадо де
 ла Саль; Хауреги-и-Агилар -
 Jáuregui y Hurtado de la Sal;
 Jáuregui y Aguilar), Хуан Мар-
- тинес де (1583-1641) · 225,
 228, 229
 хвала · 90; ее необходимость
 для писателя и искусства,
Готфрид Страсбургский ·
 237; хвала и обличение: всякое
 стихотворение либо одно, ли-
 бо другое, Аверроэс, *Герман*
Немецкий · 208
 Хвала Соломону (Lob
 Salomons) · 236
 Хвостов Д. И. · 322
 Хеере (Heere), Люкас де (1534-
 1584) · 309
 Хейвуд Э. · 305, 406
 Хейгенс (Huysgens), Констан-
 тейн (1596-1687) · 309
 Хейнзе (Heinze), Вильгельм
 (1746-1803) · 24, 35, 270, 272,
 274, 333
 Хейнсий, Хенсиус (Heinsius),
 Даниел (1580-1655) · 187, 309
 Хёк (Hoeck), Теобальд (1573 -
 после 1624) · 241
 хиазм · 444
 хиларианский стиль · 111
 хиларий Пуагьский · 111
 Хильдеберт из Лаварден
 (Hilbertus Cenomanensis)
 (1056-1134) · 351, 355
 химера · 102, 197
 Ховард Р. · 313
 Ховельянос (Jovellanos), Гаспар
 Мельчор де (1744-1811) · 232,
 235
 Хокклев (Hoccleve), Томас (ок.
 1368 - ок. 1450) · 286
 Холливелл С. · 78
 Хоофт (Hooft), Питер Корнелис
 (1581-1647) · 309
 хор в трагедии: *Тай* · 183;
Шиллер · 280, 283
 хорей · 94
 хориямб · 94
 Хоскинс (Hoskins), Джон
 (1566-1638) · 326, 357
 Хоум (Home), Генри, лорд
 Кеймс (Kames) (1696-1782) ·
 343, 361, 396
 Хоуэс (Hawes), Стивен (ок.
 1474 - ок. 1523) · 285
 Храбан Мавр (Hrabanus
 Maurus) (ок. 780 - 856) · 88, 89,
 101, 110, 416
 Хрисипп · 84
 хронограмма · 360
 Хуан Мануэль (Juan Manuel),
 дон (1282-1348) · 232
 Хукбальд (Huckbaldus), (ум.
 930) · 324
 цветение, Пиндар · 75
 Цезен (Zesen), Филипп фон
 (1619-1689) · 245, 457
 целесообразность, *Шиллер* ·
 281
 целостность, *Шиллер* · 279
 Цельтис (Celtis), Конрад (1459-
 1508) · 28, 240
 Цензорин · 92
 центон · 377; *Исидор* · 196
 цепь, метафора воздействия ·
 53
- Церера · 423
 Циглер (Ziegler), Каспар (1621-
 1690) · 253, 457
 Циглер (Zigler), Генрих Ан-
 селм фон (1663-1696) · 254
 Цицерон (Cicero) Марк Туллий
 (106-43 до н. э.) · 11, 13, 19, 40,
 42, 44-46, 85-87, 89-91, 99, 101,
 103, 104, 106, 107, 111, 113,
 119, 122, 124, 127, 130, 132-
 134, 136, 141-143, 164, 179,
 181, 187, 198, 213-216, 219,
 226, 228, 237, 240, 272, 286,
 290, 298, 308, 323, 345, 357,
 361, 362, 368-379, 411, 414-
 416, 421-426, 430, 432, 440-
 442, 444, 446-454; *цицеронизм*
 · 128, 129, 371, 372;
цицероновская полемика · 370
 Цурганова Е. А. · 5, 12, 17, 30,
 36, 38, 39, 41, 48, 58, 60, 65,
 307, 324, 391, 413, 419
 Чева (Ceva), Томмазо (1648-
 1737) · 27, 170, 171
 Чек (Cheke), Джон (1514-1547)
 · 287
 Чекалов К. А. · 36, 403
 человек-текст, метафора · 349
 Черути (Ceruti), Федерико
 (1532-1611) · 134, 379
 числа: одни и те же числа
 услаждают слух и зрение, *И.*
Джонс · 320. См. также *гар-*
мония
 читатель — см. *адресат*
 Чичинелли Дж. · 171
 Чосер (Chaucer), Джеффри
 (1340?-1400) · 43, 51, 284-286,
 291, 390
 чтение — см. *адресат*
 чувствительность · 341;
 чувствительность и
 трогательное, *Удар де ла Мот*
 · 189; чувствительности
 принцип, *И. А. Шлегель* · 396
 чудесное, чудо, *mirabilia*,
mirabile, maraviglia, meraviglia
 · 149, 150, 170, 174, 405, 429,
 431, 432, 436, 451; чудесное в
 поэзии, его допустимость,
Гравина · 173; чудесное в
 романе, *Пинья* · 400; чудесное
 и правдоподобное,
Мармонтель · 388; чудесное и
 правдоподобное, нет четкой
 границы между ними, *Дюбо* ·
 388; чудесное правдоподобное
 как основа трагедии, *Каленио*
 · 174; удивительное, *Сальвиати*
 · 435; чудесное христианское ·
 187, 434 (*Тассо*); чудесное
 языческое и христианское,
 дискуссия о нем · 187;
 чудесное, его оправдание,
Аддисон · 315; *Денорес* · 149;
Ле Муан · 186
 Шабанон (Chabanon), Мишель
 Поль Ги де (1730-1792) · 332,
 335
 Шайтанов И. О. · 7, 408
 Шаплен (Chapelain), Жан
 (1595-1674) · 184, 185, 187,
 387, 389, 402, 404, 419, 421
- Шарп У. · 321
 Шарпантье Ф. · 187
 Шартрская школа · 33, 87, 112,
 278
 Шартье (Chartier), Ален (ок.
 1392 - ок. 1430) · 179, 181, 316,
 330
 Шекспир У. · 31, 36, 178, 265,
 268, 282, 284, 291, 294, 295,
 303, 311, 312, 323, 327, 342,
 359, 362, 388, 419, 420
 Шелли П. Б. · 362
 Шельвиг С. · 455
 Шерпе К. · 260, 330, 331, 340,
 393-397
 шестистишие, *Патнем* · 390
 Шефтсбери (Shaftesbury), Ан-
 тони Эшли Купер (1671-1713)
 · 264, 304, 391
 Шеффилд, лорд · 361
 Шиллер (Schiller), Фридрих
 (1759-1805) · 13, 16, 22, 31, 32,
 39, 40, 41, 55, 59, 68-71, 90,
 244, 264, 269, 272, 275, 278-
 283, 312, 330, 336, 397, 414
 Шлегель (Schlegel), Иоганн
 Адольф (1721-1793) · 263, 265,
 337, 341, 396
 Шлегель (Schlegel), Иоганн
 Элиас (1719-1749) · 63, 263,
 265, 266, 268
 Шлегель А. В. · 340
 Шлегель Ф. · 283, 327
 Шлейермахер Ф. · 271, 341, 343
 Шнидер М. · 238
 Шоссар П. · 367
 Шоттель (Schottel), Юстус
 Георг (1612-1676) · 363, 364,
 455
 Шохер (Schocher), Кристиан
 Готтхольд (1736-1810) · 342
 Шпангенберг (Spangenberg),
 Кирак (1528-1604) · 67, 239,
 248
 Шрёдер (Schróder), Фридрих
 Йозеф Вильгельм (1733-1778)
 · 337, 394, 395
 Штилер (Stieler), Каспар фон
 (1632-1707) · 45, 48, 241, 251,
 252
 Штольберг (Stolberg), Фридрих
 Леопольд фон (1750-1819) ·
 53, 90, 272, 273
 Штрессле Т. · 414
 штурмеры · 28, 39, 40, 54, 55,
 281
 Шубарт Д. · 333
 Шупп (Schupp, Schuppis),
 Иоганн Бальтазар (1610-1661)
 · 254
 Шепкина-Куперник Т. · 312
 Эбернард Эрфуртский · 238
 Эвантий · 103
 Эверард (Эврард) Немецкий
 (Everardus Alemannus) (13 в.) ·
 105-107, 325
 эволюция поэзии: систематика
 поэзии выводится из
 изначальных функций поэта,
Хардёрфер · 67; роды и
 функции поэзии
 располагаются в стадильной

- последовательности, *Гердер* · 69, 277; эволюция вкуса: то, что трогало современников Гомера, не трогает сегодня, *Удар де ла Мот* · 189
- Эдип · 80, 433
- Эзоп · 61, 97, 197, 241, 435
- Эйкенсайд (Akenside), Марк (1721-1770) · 315
- эклога · 365, 367; *Опиц* · 242
- Эклога Теодула · 99
- Эко У. · 113, 114
- Элайозеф Л. А. · 297
- элегический дистих · 213; *Беда* · 110; *Исидор* · 196
- элегия · 102; элегия подразумевает слог несчастливых, *Данте* · 115; элегия оплакивала мертвых, *дела Фонтне* · 67; *Буало* · 185; *Екклесиаст* как элегия · 110; *Опиц* · 242; *Шиллер* · 283
- электричества метафора · 273
- Элизий · 215
- Элиот Т. С. · 328, 361
- эллипсис · 345, 438, 442
- Элс Дж. · 77, 79
- эмблематика мифологическая, запрет на использование в поэзии, *Лусан* · 234
- эмблемы живые, маскарад, *Морхоф* · 252
- Эмпедокл · 19, 76, 155, 324, 380, 381
- эмфаза · 424, 426, 437, 439, 453, 454; эмфаза как наполненность выражения, в античной поэтике · 83; как средство сокращения · 107
- эналлага · 442
- Энгель (Engel), Иоганн Якоб (1741-1802) · 395
- Энгельберт Страсбургский (Engelbert von Strassburg) (13 в.) · 356
- эндечи, плачи · 213
- Эндрюс Л. · 358
- Энеида · 21, 41, 104, 127, 147, 148, 211, 245, 285, 300, 402, 403, 416-418, 422, 423, 425, 427, 439, 441-443, 446-455
- Эней · 105, 113, 122, 140, 148, 160, 425, 446, 451, 454
- энергичность поэзии, *Гердер* · 275
- энергия · 449
- энкомий · 77
- Энний · 68, 82, 91, 119, 180, 188, 196, 198, 370, 450
- Энсина (Enzina, Enzina), Хуан де ла (настоящее имя Хуан де Фермоселье, Feroselle) (1468-1529) · 30, 214, 216-218, 220, 429
- энтимема · 127, 198, 199, 201, 207, 452, 456; *Аверроэс* · 207; *Исидор* · 198; энтимема и эпиграмма · 456
- энтузиазм · 176; дает начало профетическим жанрам, *Патрици* · 150; предпосылка нахождения поэтических идей, *Морхоф* · 251; *Беттинелли* · 177; *Фейхоо* · 234; *Штольберг* · 53, 273
- эпаналемпсис · 197
- эпанафора · 197
- эпиграмма · 190, 455-458; эпиграмма есть короткая сатира, сатира есть длинная эпиграмма · 456; эпиграмма и мадригал · 457; эпиграмма и энтимема · 456; эпиграмма как разновидность сатиры, *Опиц* · 242; сравнение ее с пчелой, *Мюре* · 364; *argutia* в эпиграмме · 363; *epigramma simplex* · 365; двухчастная структура в ней · 455, 457; эпиграмма и басня · 457; эпиграммы закон, *Лессинг* · 269; эпиграммы универсализм · 457; *Исидор* · 196; *Опиц* · 363; *Скалицгер* · 455
- эпизод: эпический, *Денорес* · 435; низкая оценка эпизодических фабул, *Маджи* · 133; эпизоды, имеющие место после развязки, *Минтурно* · 144
- эпикедий · 102
- Эпименид · 122
- эпиталама · 102, 184, 213; ее создатель Соломон · 196; *Исидор* · 196
- эпитафия · 102; *Исидор* · 196
- эпитет · 438, 442; *Бодмер* · 263
- эпитрий · 94
- эпифонема · 452
- эпифора · 438, 440
- эпическая поэма — см. *эпос*
- эпод · 102; *Исидор* · 195
- эпопея — см. *эпос*
- эпос: *Платон* · 76; *Аристотель* · 77-79; восходит к фигуре рапсода, *Гете*, *Шиллер* · 397; его герои относятся к королевскому достоинству, *Тассо* · 148; эпос и роман, разделение по читателю, *Малатеста* · 60; эпос и трагедия, разделение по типу славного деяния, *Тассо* · 148; эпос как высший вид поэзии · 129 (*Полциано*), 143 (*Каприано*); эпос комический, высокая оценка в рококо, *Дули* · 267; эпос комический, *Зонтио* · 154; превосходит трагедию по силе этического урока, *Каприано* · 143; разнообразие эпизодов допустимо в нем, *Форнари* · 158; соотнесен с принципом живописи · 395; эпическая поэма и роман, *Юэ* · 405; эпическая поэма, ее цель — урок великим людям, *Тассо* · 148; эпическая поэма, в ней необходимо удивительное, *Форнари* · 158; эпическая поэма, ее три признака, *Бонччани* · 156; эпическая поэма, необходимость смешивать в ней правдоподобное и чудесное, *Рапен* · 186; эпопеи, сделанные по правилам, тем
- не менее не доставляют никакого удовольствия, *Мейндельсон* · 267; *аль-Фараби* · 203; *Карвальо* · 226; *Пеллегрини* · 159
- Эразм Роттердамский (Erasmus Rotterdamsis) (1465 или 1469-1536) · 228, 308, 372, 377, 379
- Эрифила · 79
- Эрменгарда Вермандуанская · 329
- Эррера (Herrera), Фернандо де (1534-1597) · 214, 220-222, 225, 228, 233
- Эррико С. · 167
- Эстала (Эстала Рибера - Estala Ribera), Педро Мариано де лос Анхелес (1757-1815) · 28, 232, 233
- Эсхил · 419, 420
- этопея, *ethopoia* · 439, 449, 450; *Исидор* · 199
- этос, *ethos* · 40, 445, 449
- эфемерида · 197
- эхо, жанр, *Тюц* · 246
- Эшем (Ascham), Роджер (ок. 1515-1568) · 287
- Эшенбург (Eschenburg), Иоганн Иоахим (1743-1820) · 64, 340, 364, 394
- Ювенал · 68, 193, 198, 214
- Ювенкус · 124
- Юк Файдит (Hugues Faidit) (13 в.) · 428
- Юлий Руфиниан (Julius Rufinianus) (4 в.) · 425, 426, 446, 448, 449, 452
- Юм (Hume), Дэвид (1711-1776) · 298, 311
- Юнг Э. · 322
- Юнона · 356, 442
- юношество как адресат поэзии · 61-62
- Юпитер · 356, 377, 425, 434
- Юрфе О. д' · 188, 366, 367, 389, 402-406
- Юэ (Huet), Пьер-Даниэль (1630-1721) · 62, 254, 402, 405, 406
- язык вещей · 345. См. также *значение вещей*
- язык: язык естественный, его бедность (*ипория*) · 423; язык и литературное произведение, параллель, *Аристотель* · 80; язык как инстанция принуждения, с которой поэт борется, *Шиллер* · 281; язык как товарищ и спутник власти, *Небриха* · 214; язык поэзии — птичий, *Алкман* · 74; язык поэзии и прозы, разграничение, *Клопшток* · 274; язык поэзии не поддается переводу, *Баретти* · 178; язык поэзии должен быть непонятен черни, *Каррильо* · 228; право поэтов на использование особого языка, *Каррильо* · 228; язык поэтический создан людьми, ощущавшими потребность в поклонении высшим силам,
- Петрарка* · 119; язык поэтический, отличие от обыденной речи, *Аристотель* и его продолжатели · 84; язык поэтический, отличие от обыденной речи, *Морхоф* · 252; язык философских сочинений, *Пико дельла Мирандола*, *Барбаро* · 375; языка возрасты, язык поэзии и прозы, *Гердер* · 277-279
- ямб · 46, 94, 109, 215, 252; в шутливых и бранных стихах, *Морхоф* · 46, 252; *аль-Фараби* · 203
- Янкевич В. · 231
- ясность: *Аристотель*, *Феофраст* · 81, 83; *Тассо* · 148; *Демье* · 184; ясность как свойство эпиграммы, *Галлус* · 456; ясная краткость в эпиграмме, *Мейстер* · 456
- Ясон · 148
- Яусс Х.-Р. · 35
- Яхья ибн Ади (Абу Закария Яхья ибн Ади) (893-974) · 205

ТЕЗАУРУС

Тезаурус позволяет выбрать из Указателя позиции, связанные с определенным разделом поэтики. Термины, помещенные в тезаурусе, либо фигурируют в Указателе в качестве отдельных позиций, либо упомянуты в составе соответствующих обобщающих позиций: например, термин «повествовательный род» упомянут в составе позиции «род».

1. Поэзия

1.1. Поэзия в отношении к реальности: правда, ложь, вымысел и т. п.

ars est celare artem; Bild; cortex; dissimulare artem; falsum; fictio; fictum; figmentum; finzione; historia - argumentum - fabula; illusio; image; imago; integumentum; medulla; mendacio; muthos; narratio fabulosa; nucleus; plasma; poiema; poiesis; praestigiatrix; tegmen; velamen; velaminum; вероятное; вероятность; видимость; возможное; возможные миры; вымысел; возможное; иллюзия; интегумент; искусство в том, чтобы скрыть искусство; истина; как бы; корка; ложное суждение; ложь; маг-обманщик; невероятное; невозможное; невозможное вероятное; невозможное неправдоподобное; немислимое; необходимость; необычное; неправдоподобное

истинное; обман; образ; покров; покрывало; правда; правдоподобие; сердцевина; скорлупа; чудесное

1.2. Поэзия в отношении к другим искусствам и наукам
eloquentia; ut pictura poesis; геометрия; говорящая картина; грамматика; диалектика; древо; живопись; жизнь как поэтика; защита поэзии; история; красноречие; логика; медицина; механика; моральная философия; музыка; небесная философия; гармония; ораторское искусство; политика; риторика; телесное красноречие; теология; философия

2. Поэт

2.1. Способности и знания поэта

acumen; acutezza; agudeza; argutia; bel esprit; cogitatio; contemplatio; fancy; furor poeticus; génie; Genie; ingegno; ingenio; ingenium; mania; meditatio; memoria; Naturell; prudentia; sapientia; Scharfsinnigkeit; Spitzfindigkeit; vates; vir bonus; voluntas; абстракция; ассоциация; безумие; бессознательное; бога посланник; боговдохновенность; вдохновение; вкус; влюбленность; воля; воображение; воодушевление; гений; знание поэтическое; иступление; меланхолия; муза; настроение; необузданность; одержимость; остроумие; память; поэт; прозорливость; способность; суждение; фантазия; экстаз; энтузиазм

2.1.1. Типы сочинителей
commentator; compiler; poeta philosophus; prisci poetae; первопоэты; scriptor; автор; auctor; женщина как поэт; жонглер; медведь; мим; рапсод; редерейкер; трубадур; поэт-воин; поэт-врач; поэт-теолог; пчела; трагик; шелковичный червь

2.2. Творчество

archetypus; creatio ex nihilo; imitatio; intentio; inventio; licentia; linea cordis; nachbilden; trobar; архетип; вольность; выражение; дерзость; дорога песни; дороги выбор; замысел; игра; изображение; изобретение; мимесис; нахождение; опьянение; оригинальность; повествование; подражание; свобода; силлогизм; удача; энтимема

3. Материя: предметы, темы, принципы их выбора

cortezia; decorum; fin'amor; locus amoenus; maraviglia; materia; meraviglia; mirabile; mirabilia; recognitio; res - verba; sententia; significatio rerum; авентюра; безобразное; божественные персонажи; величественное; влюбленность; возвышенное; времен года описание; всеобщее; галантность; герой; Гиппогриф; гиппокентавр; декорум; деталь; добродетель; дружба; душа; дьявол; значение вещей; идеал; идеализация; интересное; книга природы; комическое; куртузанность; либертинаж; любовь; материя; мифологическая эмблематика; мифология античная; моральная сторона поэзии; невыразимое; парасит; персонажи; петиметр; порок; предмет; прециозность; природа; приятные вещи; рыцарь; сентиментальное; смерть героев; смешное; сон; трагическое; ужасное; уместность; универсальное; фабула; характер; характерное; эхимера; целомудренность; чудесное; чудесное языческое и христианское; язык вещей

4. Слово: своеобразие поэтической речи, ее иноязычность, стиль, стилистические приемы

conceit; copia verborum; cursus; genus; genus dicendi; lexis; oratio; ornamentum; ornatus; ornatus difficilis; ornatus facilis; significatio rerum; versus; аллегория; анагогический смысл; анагогия; грегорианский стиль; гротеск; знаки естественные и произвольные; исидорианский стиль; буквальный смысл; исторический смысл; колесо Вергилия; концепт; курсус; липограмма; многоосмысленное толкование; моральный смысл; новый сладостный стиль; проза и поэзия; путь средний в стиле; речь; слов сочетание; слово как стрела; слово крылатое; стиль; тип; тропология; троп; трудная поэзия; украшение; фигура; хиларианский стиль; язык

4.1. Тропы и фигуры

abusio; adiectio; adiunctio; aetiologia; ambiguitas; amphibolia; annominatio; antapodosis; anticipatio; antithesis; apokrisis; aversio; circuitio; circumitio; circumlocutio; circumloquium;

color; commoratio; communicatio; commutatio; comparatio; conceptio; concessio; conciliatio; conformatio; congeries; contentio; conversio; copulatio; correctio; demonstratio; derivatio; descriptio; detractio; diairesis; dialogismos; diaphora; diatyposis; digressio; dilatatio; dissolutio; distinctio; distributio; dubitatio; eadem rem dicere; effiguratio; eidolopoia; enargeia; enumeratio; epanodos; ethopoia; evidencia; exclamatio; expolitio; fictio personae; finitio; fumus; generatio; gradatio; gradatio; hysteron proteron; illustratio; imaginatio; immutatio; inconexio; interclusio; interpositio; interpretatio; interrogatio; interruptio; inversio; irrisio; iteratio; leptologia; licentia; lux; metabasis; metathesis; obsecratio; parabola; paralepsis; partitio; perscurio; permissio; permutatio; peroratio; plope; praecisio; praeparatio; praeteritio; prolepsis; pronominatio; propositio; prosapodosis; protasis; recapitulatio; redditio; redditio contraria; reduplicatio; reflexio; regressio; repetitio; repraesentatio; reticentia; sermocinatio; similitudo; simulacri factio; simulatio; subiectio; subnexio; superlatio; thapinosis; topographia; tractatio; tralatio; transitio; translatio; transmutatio; variatio; анадиплосис; анакласис; анастрофа; анафора; антистасис; антитеза; антифразис; антономасия; антономасия Фосса; аностроф; асиндетон; вопрошание; восклицание; гипаллага; гипербатон; гиперболо; гипотипосис; гомеопотон; гомеотелевтон; градация; добавление; заклиняемость; замена; зевгма; изображение; инверсия; ирония; исоколон; катахреза; металепсис; метатесис; метафора; метонимия; оксюморон; олиществование; ономотопея; определение; ответ на возражение; отворачивание от предмета речи; паралогизм; парафраза; парентеза; парисон; паронимасия; перенесение; перестановка; перечисление; перифраза; поворачивание; повторение; повторение в обратном порядке; подсоединение пояснения-обоснования; полиптотон; полисиндетон; приготовление; присоединение; пробегание; пропускание; просаподосис;

просопопея; противоположение; расчленение; сближение; силленс; симплока; синаллефа; синекдоха; синонимия; совещание; сомнение-затруднение; сравнение; суждение о причине; тмесис; триколон; убавление; удвоение; уточнение-исправление; хиазм; чужая речь; эллипсис; эмфаза; эналлага; эпитет; эпифонема; эпифора; эпопея

4.2. Качества речи и стиля:

достоинства и пороки
brachylogia; brevisitas; Deutlichkeit; dulce; dulcis; elegantia; eleganzia; festivitas; gravitas; improprietas; obscuritas; perspicacia; perspicacia; perspicuitas; perspicuitas; pulchritudo; sal; suavitas; subtilitas; urbanitas; utilitas; varietas; venustas; блеск; достоинства; звучания красота; изящество; краткость; многословие; напыщенность; небрежность; непринужденность; отчетливость; пороки речи; правильность; прозрачность; простота; разнообразие; соль; цветение; ясность

5. Произведение: метафоры и термины, передающие его единство и порядок; приемы и принципы его построения; его элементы

abreviatio; amplificatio; causa efficiens (finalis, formalis, materialis); clausula; concordia discors; coniunctio; conjointure; conjunctura; determinatio; dianoia; dictio; discordia concors; dispositio; elocutio; Fabel; fabula; favola; forma; forma tractandi, forma tractatus; inventio; inventio - dispositio - elocutio; invocatio; iunctura; kosmos; Kunstwelt; modus; muthos; narratio; numerositas; numerus; Ordnung; ordo; ordo artificialis; ordo naturalis; poiema; poesis; proportio; regula; res - verba; rhythmus; rithmus; rythmis; suntesis; беспорядок прекрасный; вещь; вещь - слово; гармония; говорящая картина; диссонанс; душа и тело; единство; завязка-развязка; золотое сечение; зрелище; изделие; изобретение; кушанье; мелодия; мера; мера, число и вес; метр; метрика; мотив; мысль; мысль; нахождение; начало - середина - конец; незавершенность; описание; организм; отступление; перилетия; плетение; порядок; порядок

естественный и искусственный; причина; пропорция; пуант; развязка; расположение: расположение естественное и искусственное; расширение; рефрен; ритм; рифма; симметрия; соединение; стих; стихотворение; стихотворная форма; сюжет; тело; ткань; три единства; украшение-выражение; фабула; форма; фундамент; хор в трагедии; целесообразность; целостность; человек-текст; числа; эпизод

5.1. Качества произведения

je ne sais quoi no sé qué; no sé qué; pulchritudo; varietas; благопристойность; готическое; грация; естественность; искусность; красота; многокрасочность; многоцветье; наивность; неестественность; непосредственность; неправильность; новизна; обширность; покой; правильность; прекрасное; произвольное; разнообразие; свобода; совершенство; тон; целостность; энергичность; энергия

6. Воздействие и цели поэзии, ее адресат

admirabilitas; admiratio; affectus; animum agere; captatio benevolentiae; commiseratio; delectare; delectare-prodesse; delectatio; docere; docere - delectare - movere; Erstaunen; ethos; exemplum; flectere; Furcht; miscuit utile dulci; miseratio; Mitleid; movere; pathos; prodesse; psuchagogia; taedium; utile-dulce; Verwunderung; аудитория; эффект; вера; воздействие; восприятие; если хочешь, чтобы я плакал, то и сам будь печален; изумление; катарсис; лекарство; магнит; народ; наслаждение; неверие; неожиданность; обличение; от сердца к сердцу; очищение; память, её сохранение как функция поэзии; пафос; польза; понимание; праздность; пример; радость познания; растроганность; святая поэзия; сердце; скука; сладость; слезы; смех; снискание благосклонности; сострадание; сострадание и страх; страх; трогательное; удивительное; удивление; удовольствие; удовольствие и польза; упражнение в сострадании; хвала; цепь; читатель; чтение; чувствительность; электричества метафора; этос; юношество

7. Система произведений

7.1. Роды и жанры

aeinigma; cantigas de amigo, de amor, de maldize; ауто сакраменталь; casual-carmina; copla; coq al asne; descort; Freudenspiel; Gedicht/Geschicht; Gelegenheitsdichtung; genus; genus dicendi; Geschicht/Gedichte; monocola; novel; poema sacro; poema как малое произведение; poesia phantastica; poesis как большое произведение; polycola; proverbium; romance; romanzo; Schalthandlung; Sinngedicht; threnos; Trauer-Freudenspiel; Trauerspiel; айнос; акростих; альба; аполог; баллада; баллата; басня; блазон; буколика; буколическая песнь; вилреле; георгика; героическая драма; героическая песнь; героическая поэма; героический эпос; героическое произведение; гимн; дескорт; диалог; дидактическая поэзия; дидактический род; дифирамб; драма; драматический монолог; драматический род; жанр; загадка; заджалъ; идиллия; инвектива; ирмос; кансона; канцоно; кок-а-лан; кокалан; комедия; комический роман; комический эпос; копла; лирика; лирический род; лэ; мадригал; мелический род; мешанская драма; миметический род; монодия; моралите; мувашшах; нарративный род; ода; опера; описательный род; параболическая поэзия; паремия; пастораль; пасторальная драма; пасторелла; пастушеская поэзия; песня; песня виноделов; плач; повествовательный род; поэма историческая; поэма священная; приамель; притча; псалом; пэан; род; роман; роман рыцарский; роман с ключом; романная пастораль; романс; рондель; рондо; рыцарский роман; сапфическая поэзия; сатира; сатура; священная поэма; секвенция; серена; сильва; сирвента; смешанные жанры; сонет; спор; сценический род; тенсона; трагедия; трагедия характеров и претерпеваний; трагикомедия; тренос; три рода; фантастическая поэзия; центон; экзегетический род; эклога; элегия; эндеч; энигма; энкомий; эпиграмма; эпикедий; эпиталама; эпитафия; эпическая поэма; эпический род; эпод; эпопея; эпос; эпос комический; эхо

7.1.1. Стиховые формы: метры, стихи, строфы и т. п.

accentus; алкеев стих; амфибрахий; амфимакр; анапест; антиспаст; бакхий; белый стих; восьмисложник; восьмистишие; гексаметр; гексаметр; героический стих; дактиль; двенадцатисложник; девятисложный размер; диспондей; дитрохей; дихорий; диямб; ионик; катрен; кретик; леонинский стих; одиннадцатисложник; одиннадцатисложный стих; октава; палимбакий; пеан; пеоны; пиррихий; пифийский стих; принц, название строфы в поэзии редерейкеров; прокелевматик; пятисложник; секстина; семисложник; семистишие; сенарий; система стоп; спондей; стопа; терщина; трагический размер; трехсложник; трибрахий; трохенеский метр; трохей; ударение; хорей; хоримб; шестистишие; элегический дистих; эпитрий; ямб

7.2. Эволюция поэзии, формы отношения к предшественникам, традиция, канон

emulatio; fama; laudatio temporis acti; littérature; возрасты поэзии; двенадцать старых мастеров; древние и новые; завоевание; заимствование; золотой век; канон; канон старых мастеров; классики; лавровый венец; молва; музыка и поэзия, их общее происхождение; наивная и сентиментальная поэзия; образец; первоначальное всеискусство; первопоэты; перевод; периодизация поэзии; подражание образцу; правила; прогресс; происхождение поэзии; пастухи - первые поэты; слава; спор о древних и новых; традиция и новизна; эволюция поэзии

АВТОРЫ

ГРИНЦЕР Николай Павлович, д. филол. н. — Античная поэтика.

ЗАБАЛУЕВ Владислав Николаевич, к. филол. н. — Английская поэтика (Средние века).

КАЛАШНИКОВА Наталья Борисовна, к. филол. н. — Нидерландская поэтика.

КРАСАВЧЕНКО Татьяна Николаевна, д. филол. н. — Воображение и фантазия, Концепт, Остроумие

ЛОЗИНСКАЯ Евгения Валентиновна — Итальянская поэтика, Курсус, Подражание, Роман, Удивление

МАХОВ Александр Евгеньевич, д. филол. н. — Средневековая латинская поэтика, Немецкая поэтика, Гармония, Гений, Concordia discors, Лирика, Мелодия, Многозначное толкование, Род литературный, «Соль», Стиль, Тропы, Фигуры

МОЖАЕВА Анита Борисовна, к. филол. н. — Испанская поэтика

НОВОЖИЛОВ Михаил Анатольевич, к. филол. н. — Остроумие, Эпиграмма

ПАХСАРЬЯН Наталья Тиграновна, д. филол. н. — Французская поэтика, Вкус, Галантность, Куртуазность, Пастораль, Правдоподобие, Прециозность, Роман, Трагедия, Триединства, Трубадуур поэтика

ЦУРГАНОВА Елена Алексеевна, к. филол. н. — Английская поэтика, Гений, Пропорция, Роман, Трагедия

ОГЛАВЛЕНИЕ

От редколлегии 5

ЕВРОПЕЙСКАЯ ПОЭТИКА:

ТЕМЫ И ВАРИАЦИИ 7

Тема 1: Поэзия 10

1.1. Поэзия в отношении к реальности 10

1.2. Поэтика/поэзия в отношении к другим искусствам/наукам 18

Тема 2: Поэт 26

2.1. Способности и знания поэта 26

2.2. Творчество 32

Тема 3: Материя 37

3.1. Природа 37

3.2. Фабула — человек 39

3.3. Ограничения и топос всеохватности 41

Тема 4: Слово 43

4.1. «Поэты говорят на другом языке» 43

4.2. Стиль — зеркало предмета или зеркало автора 45

Тема 5: Произведение 47

5.1. Мегафоры произведения: сделанное — живое 47

5.2. Произведение как порядок 49

Тема 6: Воздействие и его адресат 53

6.1. Воздействие 53

6.2. Цели поэзии 57

6.3. Адресат 59

Тема 7: Система произведений 62

7.1. Система в синхронии: роды и жанры словесности 62

7.2. Система в диахронии 65

7.2.1. Традиция и канон 65

7.2.2. Учения об изначальном «синкретизме» и стадиях развития поэзии 67

ЗАКЛЮЧЕНИЕ:

О ПОНЯТИЙНОМ СОСТАВЕ ПОЭТИКИ 69

ЧАСТЬ I: ОЧЕРКИ

АНТИЧНАЯ ПОЭТИКА 73

«Протопоэтика»: Гомер, Гесиод, ранняя лирика 73

Софисты, Платон 75

Аристотель 77

Эллинистическая поэтика 81

Римская поэтика. «Искусство поэзии» Горация 85

СРЕДНЕВЕКОВАЯ

ЛАТИНСКАЯ ПОЭТИКА 87

Трансформация античных поэтологических идей 87

Трансформация античных риторических идей 88

Идея универсальной христианской поэзии:

Амвросий Медиоланский и Алкуин о псалмах 90

Место поэзии в системе искусств 91

Теория поэзии как составной части музыки: 92

Августин, Кассиодор 92

Поэзия в отношении к реальности 96

Принципы интерпретации текста. Понятие автора 98

Схемы разделения словесности.

Определения отдельных жанров 101

Учение о замысле и о порядке изложения 104

Учение о расширении и сокращении 105

1. Amplificatio 105

2. Abreviatio 107

Учение об украшении. Эстетические идеалы разногласия и многокрасочности.

Произведение как конгломерат «разного» 107

Учение о метрике и ритмике.

Понятие «прозы», ее стили 109

Заключение 111

ИТАЛЬЯНСКАЯ ПОЭТИКА

XIII — XV века 113

Данте Алигьери 114

А. Муссато, Джованнини из Мантуи,

Ф. Петрарка, Дж. Боккаччо, К. Салутати,

Дж. Доминичи, А. Беккариа, Э. Барбаро, Л. Бруни,

Ф. да Фиано, К. Ландино, М. Фичино, Джованни

Пико делла Мирандола, Дж. Савонарола, Джован

Франческо Пико делла Мирандола, А. Полициано

Дж. Понтано, Б. д'Элла Фонтте 116

XVI век 131

1. Комментарий к «Искусству поэзии» Горация и «Поэтике» Аристотеля 131

К. Ландино, И. Бадий Асцензий, А. Дж. Паррадио,

В. Маджи, Ф. Робортелло, Дж. Гриффолли,

Дж. Б. Пинья, А. Риккони, П. Веттори,

Л. Кастельветро, А. Пикколомини,

Л. Сальвиати, П. Бени

2. Поэтологические концепции, не связанные непосредственно с комментарием к античным источникам 141

М. Дж. Вида, Б. Даниелло, Дж. Фракасторо,

Дж. Муцио, Б. Варки, Дж. П. Каприано,

А. С. Минтурно, Ю. Ц. Скалигер, Дж. Триссино,

А. Виперано, С. Сперони, Т. Тассо, Дж. Денорес,

Ф. Патрици, Т. Кампанелла, Ф. Суммо, Ф. Буонамичи

3. Теория поэзии в дискуссиях о произведениях Данте, Ариосто, Тассо, Гварини, Сперони 152

3.1. Дискуссия о «Божественной комедии» Данте 152

3.2. Полемика об Ариосто и Тассо 158

3.3. Дискуссия о «Канаке и Макарее» Сперони 162

3.4. Полемика о трагикомедии и «Верном пастухе» Гварини 164

XVII век 165

А. Тассони, Т. Стильяни, Дж. Азеандро,

Н. Виллани, Ф. Страда, М. Перегрини,

С. Паллавичино, Э. Тезауро

Конец XVII века — XVIII век 170

Ф. Меннини, Дж. М. Крешилмбени, Дж. В. Гравина,

Б. Менцини, Т. Чева, Л. Муратори, Дж. Дж. Орси,

Дж. Вико, П. Дж. Мартелло, Ш. Маффеи,

К. Гольдони, К. Гоцци, П. Метастазιο, Ч. Беккариа,

П. и А. Верри, С. Беттинелли, Г. Гоцци, Дж. Баретти

ФРАНЦУЗСКАЯ ПОЭТИКА	178	Конец XVII — начало XVIII века: от барокко к галантному стилю и классицизму	254
Средние века, Возрождение	178	<i>И. К. Менлинг, К. Вайзе, К. Ф. Гунальд</i>	
<i>Матье Вандомский, Гийом де Маио, Э. Дешан, Ж. Молине, Т. Себиле, Ж. Дю Белле, Б. Ано, Ж. Пелетье дю Ман, Д. д'Оже, Ю. Ц. Скалигер, П. Ронсар, Ж. де ла Тай</i>		Раннее Просвещение	258
XVII век: классицизм и барокко	183	<i>И. К. Готшед, И. Я. Пира, И. У. Кёниг, И. Я. Бодмер, И. Я. Брейтингер</i>	
<i>Ж. Воклен де ла Френе, П. де Демье, И. Ж. де Ла Менардьер, Н. Буало, Р. Рапен, Д. Буур</i>		Зрелое Просвещение: поэтика в союзе с эстетикой	263
Рубеж XVII — XVIII веков: спор о древних и новых	187	<i>Г. Ф. Майер, И. Г. Зульцер, И. Э. и И. А. Шлегели, Ю. Мёзер, Ф. Николаи, М. Мендельсон, Г. Э. Лессинг, К. Гарве, К. Ф. фон Бланкенбург, Г. К. Лихтенберг</i>	
<i>Ш. Перро, Б. Фонтенель, А. Удар де ла Мот, А. Дасье, Ф. Фенелон, Ж. Террасон</i>		Эпоха «Бури и натиска»	270
XVIII век: Просвещение	189	<i>И. Г. Гаман, Ф. Клопшток, Г. В. фон Герстенберг, Я. М. Р. Ленц, Г. А. Бюргер, В. Хейнзе, И. Г. Гердер</i>	
<i>Ж.-Б. Дюбо, Т. Ремон де Сен-Мар, Ш. Баттё, Ж.-Ф. Мармонтель</i>		Поэтика идеализма: Ф. Шиллер	279
ИСПАНСКАЯ ПОЭТИКА	192	АНГЛИЙСКАЯ ПОЭТИКА	284
Поэтологические идеи в «Этимологиях» Исидора Севильского	193	Средние века	284
Средневековые арабские переводы и комментарии «Поэтики» Аристотеля и их интерпретация		<i>Дж. Чосер, У. Кэкстон, Дж. Скелтон, Дж. Лидгейт</i>	
Толедской школой переводчиков	199	Эпоха Возрождения	286
XI — XV века	210	<i>Дж. Гаскони, Дж. Патнем, Т. Кэмпион, Ф. Сидни</i>	
<i>Э. де Вильена, Х. А. де Баэна, маркиз де Сантьяна, Х. де Мена, А. де Картахена</i>		XVII век	288
Эпоха Ренессанса	214	<i>Ф. Бэкон, Б. Джонсон, У. Давенант, Т. Гоббс</i>	
<i>А. де Небриха, Х. де ла Энсина, Э. Нуньес, Х. де Вальдес, Х. Л. Вивес, Г. де ла Вега, Х. Боскан, К. де Кастильехо, Г. Арготе де Молина, Ф. Санчес Бросенсе, Ф. де Эррера</i>		Классицизм	291
Конец XVI века	222	<i>Дж. Драйден, Т. Раймер, А. Поуп</i>	
<i>М. С. де Лима, Д. Г. Ренхифо, А. Лопес Пинсьяно</i>		Раннее Просвещение. Дж. Аддисон	297
XVII век	225	Зрелое Просвещение. С. Джонсон	301
<i>Л. А. де Карвальо, Ф. Каскалес, Х. де ла Куэва, Л. де Вега, Л. Каррильо-и-Сотомайор, Х. де Хаурези, Х. А. Гонсалес де Салас, Х. Пельисер де Товар</i>		Художественное завершение эпохи Просвещения в Англии	304
XVIII век	232	<i>Формирование жанровой конвенции романа. Г. Филдинг, Т. Дж. Смоллетт</i>	
<i>Х. Ф. дель Плано, П. Эстала, Х. П. Форнер, М. Сармьенто, М. М. де Архона, И. де Лусан, Б. Х. Фейхоо, Г. М. де Ховельянос</i>		НИДЕРЛАНДСКАЯ ПОЭТИКА	307
НЕМЕЦКАЯ ПОЭТИКА	235	ЧАСТЬ II: ЭКСКУРСЫ	
Средние века	235	ВКУС	310
<i>Отфрид, Гартман фон Ауэ, Вольфрам фон Эшенбах, Готфрид Страсбургский, Конрад Вюрцбургский</i>		ВООБРАЖЕНИЕ И ФАНТАЗИЯ, в английской поэтике	312
Гуманизм и Реформация	240	ГАЛАНТНОСТЬ	316
<i>К. Цельтис, М. Флаккий Иллирик, М. Лютер</i>		ГАРМОНИЯ	317
XVII век: эпоха барокко	241	ГЕНИЙ	321
<i>М. Опиц, К. Ортлоб, И. П. Тиц, А. Бухнер, Г. Ф. Харсдёрфер, З. фон Биркен, Б. Киндерманн, Д. Г. Морхоф, К. фон Штилер, А. К. Рот</i>		1. Формирование идеи	321
		2. Понятие гения в английской поэтике XVIII в.	323
		CONCORDIA DISCORDS	324
		КОНЦЕПТ, в английской поэтике	327
		КУРСУС	328
		КУРТУАЗНОСТЬ	329
		ЛИРИКА. Формирование представления о лирике как литературном роде в XVIII веке	330
		1. Формирование представления о музыке как немиметическом искусстве	332

2. Освобождение лирики от внешней связи с музыкой	333	1.6. Новое представление о риторическом подражании в XVI в.	378
3. Переориентация поэзии с живописной на музыкальную модель: лирика как (само)выражение	334	2. Поэтологическое подражание. Теория подражания природе или действиям и характерам людей	380
4. Лирика в новой системе трех родов	340	2.1. Объекты подражания	380
МЕЛОДИЯ	341	2.2. Способы подражания в связи с модусами речи (драма, наррация, лирика). Подражание в литературе и вне литературы. Критика теории подражания как вида (genus) поэзии. Imitatio и inventio	382
МНОГОСМЫСЛЕННОЕ ТОЛКОВАНИЕ	343	ПРАВДОПОДОБИЕ, в поэтике классицизма	387
1. Источники концепции. Различие риторического и герменевтического подхода к фигурам и тропам	343	ПРЕЦИОЗНОСТЬ	389
2. Семиотические основы	345	ПРОПОРЦИЯ	390
2.1. Теория «значения вещей»	345	РОД ЛИТЕРАТУРНЫЙ.	
2.2. Многозначность вещи	347	Отход от античной системы в конце XVII — XVIII вв., формирование триады «эпос — драма — лирика»	391
2.3. Предельный случай: совмещение противоположных значений в одной вещи	347	1. Первичные разделения словесности у Платона и Аристотеля. Вариации на их тему в XVI-XVII вв. Дж. Триссино, Ю. Ц. Скалигер, А. К. Рот, Г. Фосс. Первые попытки найти новую систему: Т. Гоббс	391
2.4. Подчинение понимания правилам: семь правил Тихония	348	2. Выделение каждого рода по собственному критерию; заимствование критериев из других искусств. И. К. Готшед	392
3. Система трех смыслов	349	3. Триада эпос-драма-лирика. Ш. Баттё, его предшественники и последователи.	393
4. Система четырех смыслов	350	4. Поиск нового универсального принципа. И. Я. Энгель, И. Г. Зильцер, И. Г. Гердер	394
5. Системы смыслов в соотношении с другими понятийными системами	352	5. Критика родовой систематики. С. Джонсон, Г. Хоум, Х. Блэр, И. А. Шлегель	396
5.1. Значение слов / вещей (significatio vocum/ rerum)	352	6. Род как «качество»: взаимоотношение родов. Эпос как высший синтетический род.	396
5.2. Система наук	352	7. Генетико-историческая проекция родовой систематики	397
5.3. Временные категории	352	8. Шиллер и Гете: снова эпос и драма?	397
5.4. Моральные категории	352	РОМАН	398
6. Одновременность смыслов: метафора здания и музыкального инструмента	353	1. Теория романа в итальянской критике эпохи Чинквеченто	398
7. Поэтологические следствия. Представление о «вертикальной» структуре словесного произведения	355	2. Теория жанра романа во французской поэтике	402
ОСТРОУМИЕ	357	3. От очерка и эссе к роману: формирование романной поэтики в журналах Дж. Аддисона и Р. Стила «Болтун», «Зритель», «Опекун»	407
1. Концепция остроумия (wit) в английской поэтике	357	«СОЛЬ»	413
2. Остроумие в немецкой барочной теории эпиграммы	362	СТИЛЬ	
ПАСТОРАЛЬ	365	Теория трех стилей в античности и Средневековье	415
ПОДРАЖАНИЕ		ТРАГЕДИЯ	418
Термин imitatio в ренессансных теориях поэзии и стиля	368	1. В трактовке Аристотеля	418
1. Риторическое подражание. Теория подражания как воспроизведения классических авторов	368	2. Теория трагедии во Франции XVII-XVIII вв.	419
1.1. Франческо Петрарка	368	ТРИ ЕДИНСТВА	420
1.2. Колуччо Салутати	370		
1.3. Подражание и возрождение классической латыни в эпоху Кватроченто	370	ТРОПЫ	421
1.3.1. Формирование концепции единого образа в первой половине XV в.	371	1. Метафора	422
1.3.2. Леон Баттиста Альберти и защита оригинальности	372	2. Метонимия	423
1.3.3. Кристофоро Ландино и подражание латинским авторам как способ совершенствования итальянского языка	373		
1.4. Цицеронианские дискуссии конца XV — начала XVI в.	373		
1.5. Эразм Роттердамский	377		

3. Синекдоха	424	1.2. Фигуры, образованные посредством убавления (per detractioem)	442
4. Эмфаза	424	1.3. Фигуры, образованные посредством перестановки (per transmutationem)	443
5. Гипербола	424	2. Фигуры мысли (figurae sententiae)	445
6. Антономасия	425	2.1. Фигуры, ориентированные на слушателя	445
7. Ирония	425	2.2. Фигуры, ориентированные на предмет речи	446
8. Литота	426	ЭПИГРАММА.	
9. Перифраза	426	Теория жанра	
ТРУБАДУРОВ поэтика	427	в немецкой поэтике XVII-XVIII вв.	455
УДИВЛЕНИЕ.		Библиография источников	459
Admiratio как эстетическая категория		Библиография исследований	473
в поэтиках эпохи Чинквеченто	429	Предметно-именной указатель	478
1. Античные и средневековые источники ренессансной теории удивительного	429	Тезаурус	504
2. Теория удивления в эпоху Чинквеченто	431	Авторы	507
ФИГУРЫ	437		
1. Фигуры речи (figurae elocutionis)	439		
1.1. Фигуры, образованные посредством добавления (per adiectionem)	439		

TABLE OF CONTENTS

European Poetics:		Lyrics (A. Makhov)	330
Themes and Variations (A. Makhov)	7	Melody (A. Makhov)	341
PART I		Exegetical Theory of the many Senses of Scripture and the Medieval Poetics (A. Makhov)	343
Ancient Poetics (N. Grinzer)	73	Wit (T. Krasavchenko, M. Novozhilov)	357
Medieval Latin Poetics (A. Makhov)	87	Pastoral (N. Pakhsarian)	365
Italian Poetics (E. Lozinskaya)	112	Imitation (E. Lozinskaya)	368
French Poetics (N. Pakhsarian)	178	Verisimilitude (N. Pakhsarian)	387
Spanish Poetics (A. Mozhaeva)	192	Preciosity (N. Pakhsarian)	389
German Poetics (A. Makhov)	235	Proportion (E. Tzurganova)	390
English Poetics		Literary Kind (A. Makhov)	391
(E. Tzurganova, V. Zabaluyev)	284	Novel	
Dutch Poetics (N. Kalashnikova)	307	(E. Lozinskaya, N. Pakhsarian, E. Tzurganova)	398
PART II		«Salt» (A. Makhov)	413
Taste (N. Pakhsarian)	310	Style (A. Makhov)	415
Imagination and Fantasy (T. Krasavchenko)	312	Tragedy (E. Tzurganova, N. Pakhsarian)	418
Gallantry (N. Pakhsarian)	316	The three unities (N. Pakhsarian)	420
Harmony (A. Makhov)	317	Tropes (A. Makhov)	421
Genius (A. Makhov, E. Tzurganova)	321	Poetics of the troubadours (N. Pakhsarian)	427
Concordia discors (A. Makhov)	324	Admiration (E. Lozinskaya)	429
Conceit (T. Krasavchenko)	327	Figures (A. Makhov)	437
Cursus (E. Lozinskaya)	328	Epigram (M. Novozhilov)	455
Courtesy (N. Pakhsarian)	329		

НАУЧНОЕ ИЗДАНИЕ

Европейская поэтика от античности до эпохи Просвещения: Энциклопедический путеводитель. — М.: Издательство Кулагиной — Intrada, 2010. — 512 с. (РАН. ИНИОН. Центр гуманитарных научно-информационных исследований. Отдел литературоведения). ISBN 978-5-903955-04-6.

Заказы направлять по e-mail:
intrada-books@yandex.ru
intrada_2002@mail.ru

сайт издательства:
www.intrada-books.ru

ISBN 978-5-903955-04-6



Сдано в набор 01.10.2009. Подписано в печать 15.10.2009.
Формат 84x108/16. Гарнитура «Таймс». Тираж 1000 экз. Заказ 654.

1075~

Отпечатано с готовых диапозитивов в ЗАО «Гриф и К».
г. Тула, ул. Октябрьская, 81а.

