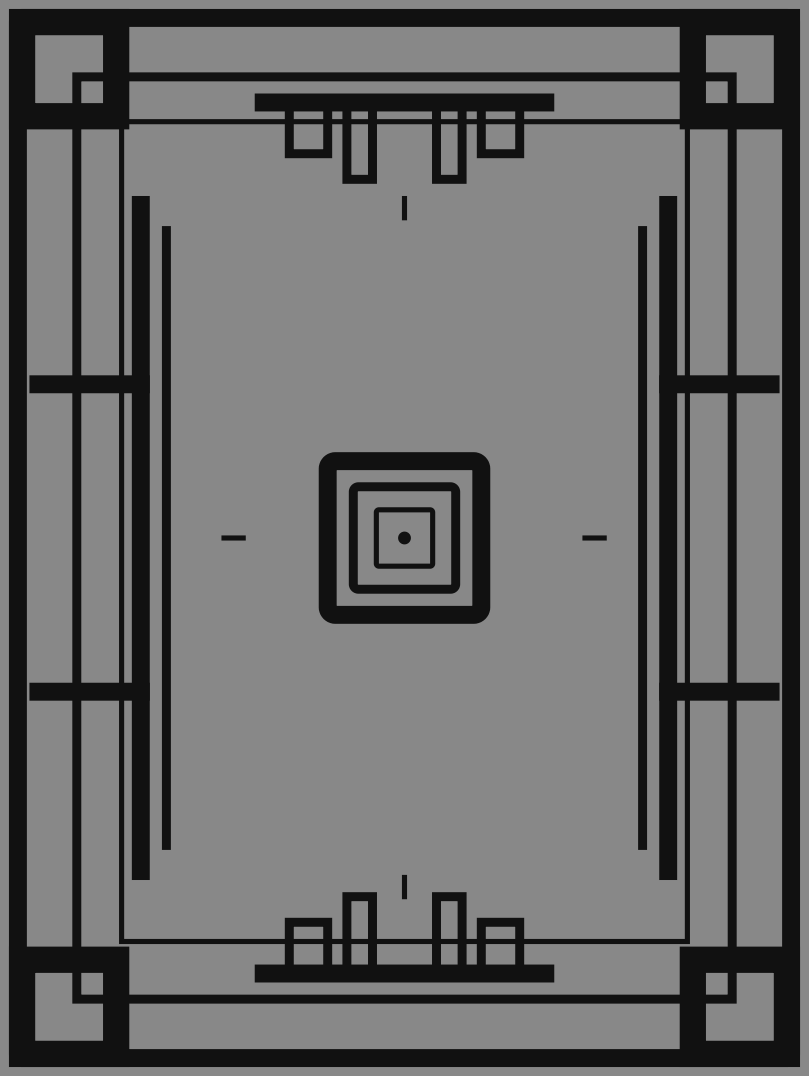

Рассуждения о полезности и частях драматического произведения

Пьер Корнель

Корнель Пьер. Рассуждения о полезности и частях драматического произведения

Корнель Пьер
Рассуждения о полезности и частях драматического произведения

Пьер Корнель

Рассуждения о полезности и частях драматического произведения

Перевод Н. П. Козловой

Хотя, согласно Аристотелю, единственная цель драматической поэзии заключается в том, чтобы нравиться зрителям, и большинство драматических произведений будто бы им нравилось, я все же хочу сказать, что многие из них не достигли целей, которые стоят перед искусством. Не следует претендовать, говорит Аристотель, на то, чтобы этот вид поэзии доставлял удовольствие любого рода. Ведь от него _нужно ожидать не всякого удовольствия, а лишь свойственного ему_. И дабы добиться этого присущего ему удовольствия и доставить его зрителям, надо следовать законам искусства и нравиться им в соответствии с его правилами. Неизменно остается то, что есть законы, поскольку существует искусство, но не являются неизменными сами законы. Люди соглашаются относительно названия вещи, не приходя к единому мнению относительно самой вещи, и принимают слова, чтобы, оспаривать их значение. Никто не сомневается в том, что надо соблюдать единство действия, места и времени; но трудно понять, что такое единство действия

и до каких пределов можно расширять понятия единства времени и места. Нужно, чтобы поэт развивал сюжет в соответствии с правдоподобием и необходимостью. Так говорит Аристотель, и за ним то же повторяют все его комментаторы. Эти слова кажутся им всем столь ясными и внятными, что ни один из них, как и сам Аристотель, не удосужился сказать нам, что такое правдоподобие и необходимость. Более того, многие комментаторы придавали столь малое значение понятию _необходимость_, которое у Аристотеля всегда сопутствует понятию _правдоподобие_ (за одним исключением, когда речь шла о комедии), что в результате пришли к весьма ошибочному суждению, якобы _сюжет трагедии всегда должен быть правдоподобным_. Таким образом, требования к сюжету были обоснованы усеченным наполовину суждением Аристотеля. Не то чтобы нельзя было написать трагедию на сюжет, отвечающий только лишь требованиям правдоподобия. Аристотель приводит в качестве примера _Цветок_ Агафона, где имена и события были целиком вымышленными, как в комедии. Однако значительные сюжеты, поднимающие бурю страстей и противопоставляющие их пыл законам долга и велению крови, должны всегда

выходить за пределы правдоподобия. И зрители никогда не поверили бы таким сюжетам, не будь они освящены властным авторитетом автора истории или общераспространенным мнением, благодаря чему эти зрители заранее убеждены в истинности того, что происходит на сцене. Неправдоподобно, что Медея убивает своих детей, Клитемнестра становится мужеубийцей, а Орест закалывает кинжалом собственную мать. Но тому свидетельство история, а посему изображение, на сцене этих ужасных преступлений не вызывает недоверия зрителей. Не соответствует ни истине, ни правдоподобию то, что, отданная морскому чудовищу Андромеда была спасена летающим рыцарем с крылатыми ногами, но древние поверили этой выдумке, она дошла до нашего времени, и никто не возмущается, когда историю Андромеды показывают на сцене. Но все же было бы недопустимым сочинять опираясь на такой образец. Ибо недостаточным основанием для доверия является простое сходство с некоей уже принятой истиной или с каким-то общепринятым мнением. Наш философ говорит, что _сюжеты создает не искусство, а счастливый случай_, благодаря которому что-то происходит. Фортуна распоряжается событиями, и выбор,

который она делает среди многих ею нам представленных фактов, содержит в себе тайный запрет идти против ее воли и создавать для театра то, что ей неугодно. _Итак, древние трагедии останавливались на судьбе немногих семей, ибо немногим семьям выпало на долю пережить нечто достойное трагедии_. Последующие века дали нам основание выйти за эти границы и не идти след в след по пути, проложенному греками. Но я не думаю, чтобы нам была предоставлена свобода отступать от их правил. Надо, если возможно, сообразовываться с ними и приближать их к нам. Отсечение хора, осуществленное нами, обязывает нас наполнить драматические поэмы большим, чем у древних, количеством эпизодов, пусть это будет дополнение, которое хотя и переступает границы их практики, но не выходит за пределы их правил.

Надо, следовательно, знать, каковы эти правила. На нашу беду, Аристотель и Гораций писали столь туманно, что нуждаются в толкователях. Те же, кто до сих пор брал на себя этот труд, выступали как грамматики и как философы. И поскольку они были более склонны к научным занятиям и философским рассуждениям, чем к овладению опытом театра, то и знакомство с их

произведениями может скорее сделать нас более образованными, но не наставленными в том, как преуспеть в качестве драматических авторов.

Я осмелюсь кое-что сказать, опираясь на многие десятилетия работы для сцены, и выражу мои мысли просто, не вступая в прямой спор с теми, кто меня в него вовлекает, и не претендуя на то, чтобы кто-либо отказался в мою пользу от своих идей. Так, например, выдвинутое в начале этого рассуждения положение, что драматическая поэзия имеет единственной целью удовольствие зрителей, не означает стремления во что бы то ни стало одержать верх над теми, кто полагает облагородить искусство, усматривая его назначение столько же в пользе, сколь и в удовольствии. Спор этот, по-видимому, весьма бесполезен, поскольку невозможно доставлять удовольствие по правилам, не принося при этом и пользы. Правда, Аристотель в своей _Поэтике_ ни разу не употребляет этого слова; он возводит происхождение поэзии к удовольствию, получаемому нами при виде подражания действиям людей. Из частей поэмы философ ставит выше других сюжет, а характеры он считает следующей по значению частью, поскольку сюжет содержит узнавания и перипетии, которые более всего

нравятся зрителям. Он вводит также в определение трагедии выражение _услащенная речь_, указывая на ее составляющие и отмечая, что ценит трагедию больше, чем эпическую поэму, понеже она снабжена сверх всего властно чарующими декорациями и музыкой и, будучи более краткой и менее многословной, доставляет более совершенное удовольствие. Но не менее верно и то, чему учит нас Гораций, именно, что мы не сумеем понравиться всем, ежели не подмешаем к удовольствию пользу, и что серьезные и важные люди, старики, любители добродетели, будут недовольны, если не найдут в искусстве ничего, что может ей послужить:

Centuriee seniorum agitant expertia frugis {*}.

{* Строгих полки стариков в стихах лишь полезное ценят (Гораций. Наука поэзии / Пер. М. Гаспарова).}

Таким образом, хотя полезное входит в поэзию только в форме наслаждения, оно не перестает быть необходимым. И лучше обдумать это, чем заниматься бесполезным, как я уже отмечал, вопросом о полезности этого рода поэм вообще. Со своей стороны, я полагаю, что поучительное может быть введено в поэму четырьмя способами.

Первый сводится к сентенциям и советам мо-

рального порядка, которые допустимы почти во всех местах трагедии. Но ими следует пользоваться осторожно, изредка включая их в рассуждения на общие темы и не делая их многословными, особенно если это речь взволнованного человека или когда кто-то другой отвечает этому человеку: у него не должно достать ни терпения, чтобы выслушивать их, ни душевного спокойствия, чтобы замыслить и выразить. Наиболее пространными подобные речи могут быть в устах важного государственного мужа, степенно рассуждающего о делах страны в ответ на вопрос короля. Но в целом всегда уместно заменять общие утверждения конкретными предположениями; я предпочитаю, чтобы, актер сказал: "Любовь причиняет вам много беспокойства", а не "Любовь приносит беспокойство разуму тех, кем она, овладевает".

Не то чтобы я полностью хотел изгнать этот способ преподнесения принципов морали и политики: все мои произведения были бы изуродованы, если исключить из них сентенции и рассуждения. Но повторяю еще раз, не следует увлекаться общими принципами без приложения их к частным случаям. Иначе говоря, именно общие места не преминут наскучить аудитории, ибо они замедляют ход событий. Сколь ни удач-

на будет сама по себе эта выставка моральных предписаний, следует опасаться, чтобы она не оказалась тем родом претенциозных украшений, которые Гораций приказывает нам убирать.

Признаюсь все же, что рассуждения общего порядка бывают привлекательны, если тот, кто их произносит, и тот, кто их выслушивает, находятся в достаточно спокойном состоянии духа, чтобы запастись разумным терпением. В четвертом акте _Мелиты_ радость героини, узнавшей, что она любима Тирсисом, помогает ей спокойно выслушивать наставления кормилицы удовлетворяющей, со своей стороны, непреодолимую, как замечал Гораций, потребность старости поучать молодых людей. Но она не захотела бы выслушать и четырех стихов, если бы знала (а она узнает об этом вскорости), что Тирсис почел ее неверной и впал в отчаянье. Иногда эти общие рассуждения даже не необходимы, чтобы обосновать чувства, которые нельзя связать какими-то определенными поступками тех, о ком идет речь. Так Родогуна в первом акте не могла бы оправдать свое недоверие к Клеопатре иначе, как рассуждением о неискренности, обычной для сильных мира сего, когда они после нанесения им явного оскорбления идут на примирение с врагом. Ведь

Клеопатра после заключения мира ни разу не дала повода для подозрений в великой ненависти, сохраняемой ею в тайнике сердца. [...]

Единственное правило, которое для этого вида поучения можно установить, заключается в том, что рассуждения и сентенции нужно распределять со вниманием и прежде всего вкладывать их в уста людей, чей дух не пребывает в смятении и кто не находится в пылу действия.

Второй способ сделать драматическую поэму, полезной - непредвзятое изображение пороков и добродетелей, которое всегда достигает цели, если оно хорошо выполнено и если черты порока и добродетели легко распознаваемы и их нельзя смешать одну с другой или принять порок за добродетель. Добродетель, пусть даже попранная, всегда вызывает сочувствие и любовь, а порок рождает ненависть, даже если он торжествует. Древние очень часто удовлетворялись такого рода изображением, не давая себе труда вознаградить за добрые дела и наказать за злые. Клитемнестра и ее полюбовник убивают Агамемнона безнаказанно. Медея точно так же поступает со своими детьми, а Атрей - с детьми Фиеста, которых он скармливает отцу. Правда, если внимательно присмотреться к событиям,

которые древние выбирали в своих трагедиях для катастрофы, мы увидим, что наказание постигало преступников. Только обращенные против них злодейства были много страшнее тех, кои они содеяли. Фиест овладел женой своего брата, но возмездие несет в себе нечто гораздо более ужасное, чем его собственное преступление. Язон, покинув Медею, которой был всем обязан, - негодяй. Однако убиение детей на глазах отца во много раз превышает его вину. [...]

Наш театр с трудом выдерживает подобные сюжеты: Фиесту Сенеки не слишком у нас повезло, Медея была принята более благосклонно, чему способствовало то, что вероломство Язона и свирепость короля Коринфа делали героиню трагедии в глазах зрителей несправедливо обиженной, склоняя их сочувствие на ее сторону и заставляя относиться к, ее мести как к расправе над притеснителями.

Именно участие к судьбе людей добродетельных стало причиной появления другого типа развязки драматической поэмы, то есть такой, в которой дурные поступки наказаны, а добродетель вознаграждена, что не является обязательным законом искусства, но соответствует обычаю, почитаемому - нами за способ

избавления каждого из нас от угрожающих нам опасностей. Этот обычай существовал и во времена Аристотеля и, возможно, не слишком нравился философу, поскольку он писал, что он _был в моде только благодаря глупости зрителей и что те, кто его придерживается, приспосабливаются ко вкусам народа и пишут на потребу зрителям_. И действительно, увидев достойного человека на сцене нашего театра, мы, не можем не желать ему благополучия и не можем не огорчаться по поводу его несчастий. Отсюда, когда на него обрушиваются беды, мы выходим из театра в горе и испытываем в некотором роде возмущение по отношению к автору и к актерам, но, когда в ходе событий наши желания исполняются и добродетель увенчана, мы покидаем театр в состоянии совершенной радости, и вполне удовлетворены как произведением, так и исполнителями. Успехи добродетели, счастливо побеждающей вопреки крутым поворотам судьбы и опасностям, вызывают у нас желание следовать ей, а лицезрение триумфа преступлений и несправедливостей способно усилить естественный наш ужас перед лицом подобных несчастий.

В этом состоит третье положение о полезности театра. Четвертое положение -это очищение

страстей посредством сострадания и страха. Но поскольку это четвертое положение относится лишь к трагедии, я разъясню его в следующем томе, где буду говорить специально о трагедии. Перехожу теперь к рассмотрению частей драматической поэмы, на которые указывает Аристотель. Я говорю о драматической поэме вообще, хотя Аристотель, касаясь частей, имеет в виду только трагедию. Это я делаю потому, - что все, сказанное им, относится также и к комедии, поскольку различие между этими двумя видами поэм зависит лишь от сана персонажей и от характера действия, которому они подражают, а не от способа или средств подражания.

Драматическая поэма состоит из частей двух типов. Первые называются частями количества или частями, протяженности. Аристотель называет четыре таких: пролог, эпизодий, эксод, хор. Прочие могут быть названы составными частями, встречающимися в каждой из четырех и составляющими с ними целое. Аристотель насчитывает шесть таких частей: сюжет, характеры, мысль, словесное выражение, музыка, театральные декорации. Из этих шести только сюжет (и, в частности, его хорошее построение) зависит в собственном смысле слова от поэти-

ческого искусства. Остальные части нуждаются в воспомоществовании других наук и искусств. Для характеров таковым является мораль, для мысли - риторика, для словесного выражения - грамматика. Две последние части подчиняются принципам собственных искусств, в которых поэту необязательно быть сведущим, ибо они могут быть внесены в трагедию не им самим, а другими людьми, почему Аристотель их и не касается. Но поскольку поэт сам лично должен создать первые четыре части, ему совершенно необходимо быть знакомым с искусствами, на которых они основываются, разве что от природы он обладает достаточно сильным и глубоким здравым смыслом, восполняющим недостаток подобных познаний.

Условия, предъявляемые к сюжету, неодинаковы для трагедии и комедии. Я сейчас коснусь только тех, которые относятся к последней, каковую Аристотель определяет попросту _как подражание лицам плутоватым и низкого происхождения_. Я не могу удержаться, чтобы не сказать, что меня это определение вовсе не удовлетворяет. И поскольку многие ученые люди считают, что трактат о поэтике не дошел до нас в полном виде, я хочу верить, что среди тех его

частей, которые утрачены в ходе времен, было и более завершенное определение комедии.

Согласно Аристотелю, драматическая поэзия есть подражание действиям. Но философ обращает внимание на общественное положение персонажей, не уточняя вопрос о характере действия. Как бы то ни было, это определение обусловлено обычаями времени, когда в комедии слово предоставлялось лишь лицам весьма скромного происхождения. Но в наши дни дело обстоит иначе. В комедии могут участвовать, даже короли, если их поступки не возвышаются над требованиями, предъявляемыми к характеру ее действия. Когда на сцене показывают просто любовную интригу между королевскими особами, а их жизни или судьбе государства не грозит опасность, я не думаю, что поступки персонажей, сколь ни блистательны они сами, поднимаются до высоты, потребной для трагедии. Значительность трагедии требует большого государственного интереса или страстей более высоких и мужественных, чем любовь, например честолюбия или мести. Она вызывает боязнь несчастья еще более великого, чем несчастье потери возлюбленной. Вполне возможно ввести в сюжет трагедии любовь, ибо в ней много при-

влекательного и она способна стать причиной упомянутых мною интересов и страстей. Но пусть она удовольствуется второстепенным местом, уступая им первое.

Это положение поначалу может показаться новым. Тем не менее оно восходит к практике древних, у которых нет ни одной трагедии только с любовным сюжетом. И более того, они нередко совсем изгоняют любовь из пьесы. А если же кто-нибудь пожелает взглянуть на мои трагедии, то признает, что по примеру древних я не давал любви первого места и что даже в _Сиде_, среди моих пьес более других наполненной изображением любви, семейный долг и долг чести у персонажей, которых я заставляю говорить, одерживают верх над внушаемыми ею нежными чувствами.

Скажу более. Пусть даже в драматической поэме есть большой государственный интерес, пусть королевская особа, в высшей степени озабоченная своим высоким положением, заставляет замолчать свою страсть, как в _Доне Санчо_, но ежели в пьесе не встречается совсем угроза для жизни, возможность гибели государства или опасность изгнания, я не думаю, что можно дать ей наименование более высокое, чем комедия. Но, стремясь в какой-то мере отметить значитель-

ность персонажей, чьи действия изображены в _Доне Санчо_ я осмелюсь добавить здесь эпитет _героическая_ и тем самым выделить пьесу среди обычных комедий. Подобных примеров у древних нет. Но у них также не найдешь примера, когда бы король, появившись на сцене, не подвергался бы большой опасности. Мы не должны столь рабски подражать античности, чтобы не осмеливаться попробовать сделать что-то самостоятельно, если это не нарушает правил искусства, хотя бы для того, чтобы заслужить хвалу, подобную той, какой Гораций почтил поэтов своего времени:

Nes minimum meruere decus? vestigia groeca
Ausi deserere, {*}

{* [Наши поэты брались за драмы обоего рода] и заслужили по праву почет - особенно там, где смело они решались оставить прописи греков (Гораций. Наука поэзии / Пер. М. Гаспарова).}

и не иметь касательства к такой постыдной похвале:

O imitatores, servum pecus! {*}

{* О подражатели, скот раболепный! (Гораций. Послания, I, XIX).}

То, что теперь служит нам примером, говорит Тацит, _не имело раньше примеров, а то, что мы

сами создаем, не опираясь на примеры, может однажды послужить таковым_.

Итак, комедия отличается от трагедии в том, что последняя требует в качестве сюжета действия значительного, не необычайного, серьезного, а первая ограничивается действием обыденным и веселым. Одна нуждается в великих опасностях для своих героев, другая удовлетворяется беспокойством и огорчениями главных действующих лиц. Общее для комедии и трагедии состоит в том, что их действия должны быть полными и законченными, то есть зритель должен столь хорошо понимать помыслы персонажей, имеющих какое-либо отношение к завершающему пьесу событию, что мог бы уйти из театра в спокойном состоянии духа, не испытывая никаких сомнений. Цинна плетет заговор против Августа, и заговор его раскрыт. Август приказывает его арестовать. Если бы пьеса на этом событии закончилась, действие не было бы завершенным, ибо зритель вышел бы из театра, не ведая, как поступит император с этим неблагодарным фаворитом. Птоломей боится, что Цезарь, который прибывает в Египет, окажет покровительство предмету своей любви Клеопатре и заставит его отдать сестре причитающуюся ей по отцовско-

му завещанию долю царства. Дабы заручиться благосклонностью Цезаря, оказав ему большую услугу, Птоломей приносит в жертву Помпея. Но этого недостаточно. Надо видеть, как Цезарь воспринимает это высокое жертвоприношение. Он прибывает, он недоволен происшедшим, он угрожает Птолемею, он хочет, чтобы тот казнил зачинщиков покушения на знаменитого усопшего. Царь, удивленный подобным неожиданным для него отношением, решает упредить Цезаря, замышляет заговор с целью погубить его, надеясь таким образом избежать грозящей беды. Цезаря предупреждают об этом. Птоломей погибает в бою со сторонниками Цезаря, благодаря чему самому римскому полководцу уже не грозит опасность, а Клеопатра преспокойно овладевает всем царством, только на часть которого первоначально претендовала. Зрителю не о чем вопрошать себя, он выходит из театра удовлетворенным, ибо действие завершено.

Я знаю умных людей, весьма сведущих в искусстве поэзии, которые упрекают меня за незавершенность _Сида_ и некоторых других моих драматических поэм, так как в них вопрос о женитьбе главных героев не решен и по окончании спектакля я не отправляю их прямехонько

под венец. Легко возразить на это, что брак совсем не обязательное завершение для трагедии со счастливым концом и даже для комедии. Относительно первой скажу, что ее основой является опасность, угрожающая герою. Когда она минует, трагедия завершена. Пусть герой влюблен - совсем не обязательно, чтобы он говорил о свадьбе, если благоприличие этого не дозволяет. Достаточно намекнуть на возможность брака, когда будут устранены все препятствия, и не указывать на точные сроки. Было бы невыносимо, чтобы Химена вступила в брак с Родриго на следующий день после убийства ее отца. И Родриго выглядел бы нелепо, если бы обнаружил малейшее к тому побуждение. То же скажу и об Антиохе. [...]

Говоря о концовке комедии, Аристотель предписывает ей _сделать друзьями бывших врагов_ - определение, которое следует истолковать несколько шире, чем это кажется на первый взгляд, включая в него примирение всякого рода. [...] Мы должны, однако, принять во внимание, что это примирение должно произойти не просто из-за перемены желаний, аблагодаря событию, подготавливающему возможность такой перемены. Малоискусной будет развязка пьесы, в которой на протяжении четырех актов

отец не одобряет любовной склонности своего сына или дочери и приемлет ее в пятом только лишь потому, что автор не решился ввести еще и шестое действие. Необходима важная причина, вынуждающая его к тому. Например, спасение его жизни возлюбленным дочери когда, окруженный врагами, он едва не был ими убит, или же чтобы благодаря неожиданному случаю стало известно, что этот влюбленный обладает более высоким положением в обществе, более значительным состоянием, чем казалось.

Поскольку необходимо, чтобы действие было законченным, не следует к нему ничего добавлять, ибо, когда все завершилось, зритель более ничего не желает, ему невыносимы всякие дополнения. [...] Я не знаю, с каким благоволением отнеслись афиняне к спору Менелая и Тевкра по поводу похорон Аякса, который у Софокла умирает в четвертом действии. Но я знаю, что в наше время прения Аякса и Улисса из-за доспехов погибшего Ахилла сильно утомили слух, хотя написаны они были умелой рукой. Не могу также скрыть, что мне теперь трудно понять, как можно было вытерпеть пятый акт комедий _Мелита_ и _Вдова_. Там главные действующие лица собираются все вместе только лишь для

того, чтобы узнать, кто был виновником плутней или насилия, разлучавших их. Они об этом могли бы узнать еще раньше, если бы я этого захотел. Кажется, что они находятся на сцене лишь для того, чтобы быть свидетелями брака второстепенных персонажей, что затягивает финал. Я не осмеливаюсь объяснять успех этой комедии почти повсеместным незнанием правил в те времена. Тем более, что эти же правила, хорошо или плохо соблюденные, должны оказывать хорошее или плохое влияние на тех самых людей, которые, не зная их, отдаются потоку естественных чувств. [...]

Комедия и трагедия походят друг на друга еще и потому, что действие, которому они подражают, должно иметь _надлежащий объем_, то есть он не должен быть _ни столь малым, подобно атому, так что глаз не может рассмотреть его, ни столь обширным, чтобы память зрителя пришла в смятение и воображение его блуждало_, - так разъясняет Аристотель это условие поэмы, добавляя, что _условием правильного объема поэмы является наличие начала, середины и конца ее_. Эти термины столь общи, что может показаться, будто они лишены всякого смысла. Но если их правильно понять, станет очевидным, что они

исключают внезапные действия, где этих трех частей вовсе нет. Таковым, быть может, является смерть сестры Горация, случившаяся внезапно, без всякой подготовки в трех предыдущих действиях.

К тому, что я только что сказал о надлежащем объеме действия, добавлю несколько слов о длительности представления, которую мы обычно ограничиваем двумя часами. Кое-кто сводит количество стихов пьесы до тысячи пятисот и утверждает, что превышение их числа за тысячу восемьсот неизбежно рассердит зрителя, тем самым заставив его забыть о самых прекрасных вещах. Я был счастливее, чем дозволяет их правило, ибо обычно мои комедии содержат две тысячи стихов, а трагедии немного более тысячи восьмисот, и я притом не имел повода жаловаться на недовольство аудитории по поводу этих длиннот. Здесь уже достаточно говорилось о сюжете комедии и об условиях, которым он с необходимостью должен удовлетворять. Одним из таковых является правдоподобие, но о правдоподобии я скажу в другом месте. Сверх того, события в комедии всегда должны завершаться счастливо, что не является обязательным для трагедии, где мы можем по своему желанию изображать либо переход от

счастья к несчастью, либо от несчастья к счастью. Это не требует комментария. Перехожу ко второй части драматической поэмы - характерам.

По Аристотелю, характеры должны удовлетворять четырем условиям: они должны быть _хорошими, сообразными, похожими, последовательными_. Все эти понятия столь скупо раскрыты, что возникает богатая почва для сомнений и предположений относительно их смысла.

Не могу понять, почему слово _хорошие_ пожелали истолковать как добродетельные. Большинство драматических поэм, как древних, так и современных, оказалось бы в жалком состоянии, если вычеркнуть из них все, что касается персонажей либо злых и порочных, либо запятнанных какими-нибудь недостатками, плохо согласующимися с добродетелью. Гораций взял на себя труд описать в общем виде нравы каждого возраста и указывает больше на недостатки, чем на достоинства. Он не побуждает нас к изображению великих добродетелей, когда советует нам рисовать Медею гордой и непокорной, Иксиона - вероломным, Ахилла - столь необузданным в гневе, вплоть до уверенности, что все законы не для него и свое право он может отстаивать только

с помощью оружия. Надо, следовательно, найти форму привлекательности, соответствующую этому роду характеров, и ежели мне дозволено будет высказать мои предположения насчет требования Аристотеля к подобным характерам, то я скажу, что _оно_ означает необходимость яркого и приподнятого изображения свойств, присущих и подобающих выведенному на сцену персонажу, независимо от того, являются ли они добродетелями или пороками, Клеопатра в _Родогуне_ очень жестока: она не останавливается перед убийством близких по крови, лишь бы удержать превыше всего ценимый ею трон - столь неукротима она в своем властолюбии. Но все ее преступления сочетаются с грандиозностью духа, в котором есть такое величие, что, ненавидя поступки царицы, восхищаешься источником, их породившим. Осмелюсь сказать то же самое о _Лжеце_. Несомненно, привычка лгать - отвратительная черта. Но герой пьесы преподносит свои выдумки так умно и живо, что в его лице этот недостаток предстает как приятность, заставляя зрителей признать талант лжи за порок, недоступный глупцам.

Мне приходит в голову еще одно предположение касательно истолкования Аристотелем

понятия _хорошие характеры_, называемого им в качестве первого из условий для их изображения на сцене. Согласно этому предположению, характеры должны быть по возможности добродетельны, в силу чего злодеи и порочные люди появляются на сцене лишь тогда, когда это необходимо для избранного нами сюжета. Аристотель сам дал основание для подобной мысли, когда в качестве примера отступления от этого правила приводит образ Менелая из _Ореста_ Еврипида, говоря, что недостатком этого персонажа является не просто его несправедливость, а несправедливость, не вызванная необходимостью.

Я нахожу у Кастельветро третье объяснение, которое по-видимому, может понравиться. Согласно Кастельветро, требование _хороших характеров_ относится только к главному персонажу, который должен вызывать приязнь, быть добродетельным, в отличие от тех, кто его преследует или способствуя его гибели. Но поскольку такое объяснение означает сведение общего положения Аристотеля к единичному, я предпочел бы закрепить в качестве толкования этого первого условия упомянутую мною выше приподнятость характера или доведение его до

своей высшей степени, подобающей для всех, кто появляется на сцене. Я не мог бы последовать этой последней интерпретации, не осудив главного из действующих лиц _Лжеца_, чья суть порочна, хотя оно занимает Первое место в комедии, носящей это название.

Во-вторых, характеры должны быть _сообразными_. Это условие легче понять, чем первое: Поэт должен принимать во внимание возраст, сан, рождение, занятия и родину действующих лиц. Нужно, чтобы он знал обязанности людей перед своей родиной, своими родителями, своими друзьями, своими королями, понимал суть службы чиновного лица и полководца, дабы привести в соответствие со всем этим поведение персонажей, которых он хочет сделать любезными зрителям или, напротив, показать, как далеки от подобных требований те, кого он хочет сделать ненавистными аудитории. Ибо непреложным является правило, согласно которому успех зависит от интереса зрителя к главным персонажам. Уместно отметить также, что сказанное Горацием по поводу нравов, соответствующих каждому возрасту, является правилом, коим нельзя без зазрения совести пренебрегать. В соответствии с ним молодые люди расточительны, а старики ску-

пы. Противоположное случается каждый день, и в этом нет ничего необычного. Но не следует, чтобы старик вел себя, как юноша, хотя у него могут быть привычки или страсти, больше подходящие для иного возраста. Поистине влюбляться свойственно молодым людям, а не старикам; это не мешает последним подпадать под власть страсти. Мы видим подобные примеры достаточно часто. Но старик выглядел бы глупо, пытаясь в любви вести себя, как молодой, и претендуя, чтобы его любили за привлекательность. Он может надеяться на благосклонность, но должен основывать свои надежды не на своих личных качествах, а на том, что обладает состоянием, знатностью. И его притязания не будут обоснованными, если он не поймет, что имеет дело с существом достаточно корыстным, чтобы поступиться всем ради блеска богатствами честолюбивого стремления занять высокое положение.

Требование _похожести_, выдвигаемое Аристотелем применительно к характерам, особо касается персонажей, известных из истории или из сказаний и которых всегда следует рисовать такими, какими мы их находим там. Именно это хотел сказать Гораций, когда писал:

Sit Medea ferox invicta que... {*}

{* Будет Медея мятежна и зла... (Гораций. Наука поэзии / Пер. М. Гаспарова).}

Тот выставит себя на посмешище, кто изобразит Улисса великим воином, Ахилла - искуснейшим собеседником, а Медею - весьма покорной женой. Таким образом, эти два качества, разницу между которыми многие из комментаторов устанавливают с большим трудом, но на существовании которой Аристотель, не уточняя ее смысла, настаивает, легко согласуются между собой, как только их разделят и отнесут требование сообразности характеров к персонажам вымышленным, существующим только в воображении поэта, закрепляя требование похожести за характерами персонажей, известных из истории или из сказаний, как я только что говорил.

Остается сказать о требовании _последовательности_, обязывающем нас до самого конца сохранять характеры, которыми мы наделили персонажей в начале пьесы.

Servetur ad imum

Qualis ad incepto processit; et sibi constet {*}.

{* ...да будет он выдержан строго,

Верным себе оставаясь от первой строки до последней

(Гораций. Наука поэзии / Пер. М. Гаспарова).}

Непоследовательность может, однако, присутствовать, не будучи отступлением от правила. И не только тогда, когда мы выводим лиц легкомысленных, непостоянных, но также и в том случае, когда нами сохраняется внутренняя последовательность; такова непоследовательность Химены в ее любви. Она всегда в глубине души сильно любит Родриго, но эта любовь проявляется по-разному в присутствии короля, инфанты и Родриго. Это то, что Аристотель называет характерами _непоследовательнопоследовательными_.

В связи с характерами возникают сложности для комментирования, когда появляется необходимость разъяснять высказанные Аристотелем мнения: _трагедия без характеров возможна и трагедии очень многих новейших поэтов без характеров_. Смысл этих высказываний весьма трудно понять, учитывая, что, согласно Поэтике, именно в зависимости от характера человек является дурным или достойным, умным или глупым, робким или отважным, твердым или нерешительным, плохим или хорошим политиком и что невозможно представлять кого-либо на театре, кто не является либо добрым, либо злым и кто не имеет каких-нибудь перечисленных выше качеств. Дабы согласовать эти два

положения, кажущиеся противоречащими одно другому, я обратил внимание на высказанное философом позже мнение, что поэт, _написавший великолепное назидательное повествование или наполненное сентенциями рассуждение, еще ничего не сделал в качестве автора трагедии_. Это навело меня на мысль, что характеры являются не только основой поступков, но также и основанием рассуждений персонажей. Достойный человек поступает и рассуждает как достойный человек, злой поступает и рассуждает как злой. Тот и другой произносят различные моральные сентенции, соответствующие их обычному поведению. Именно без моральных сентенций, проистекающих из присущего персонажам образа мыслей и поступков, может обойтись трагедия. Но она не может обойтись без самих этих свойств, поскольку они лежат в основе действия, которое является душой трагедии, где должно говорить, только действуя и во имя действия. Таким образом, объясняя этот отрывок из Аристотеля с помощью другого, мы можем сказать, что, когда философ говорит о трагедии без характеров, он под этим понимает трагедию, в которой персонажи попросту выражают свои помыслы или суждения на основании внешних обстоятельств,

а не на основании моральных или политических постулатов. Таково поведение Клеопатры во втором акте _Родогуны_, отличающееся от поведения Родогуны в первом акте той же трагедии. Ибо, повторяю еще раз, совершенно невозможно создать театральную пьесу, где никто из персонажей не был бы добрым или злым, осмотрительным или неосторожным.

После _характеров_ идут _мысли_, выражая которые персонаж дает понять, что он хочет и чего не хочет, будучи вправе, как я уже говорил, ограничиться просто изложением своих намерений или подкреплять их моральными рассуждениями. Эта часть требует овладения искусством риторики, чтобы изображать страсти и смятение разума, чтобы взывать к доводам рассудка, чтобы рассуждать, возвеличивать или затушевывать. Но между автором драматической поэмы и оратором существует то различие, что второй может полно представить свое искусство, выставить его напоказ совершенно свободно, а первый должен его тщательно скрывать, ибо в пьесе он никогда не говорит сам, а те, кому дано слово, не являются ораторами.

Словесное выражение зависит от грамматики. Аристотель включает в словесное выражение

фигуры, которые мы обычно называем риторическими. Мне по этому поводу нечего сказать, разве только, что язык должен быть ясным, фигуры разнообразными и уместными, стихи легкими, приподнятыми над прозой, но чуждыми велеречивости, присущей эпической поэме, ибо те, кого поэт заставляет говорить, не являются поэтами.

Устранение нами хора исключило музыку из наших драматических поэм. Авторы порой милостиво относятся к песне, а в пьесах с машинами музыка стала обязательным украшением, занимающим зрителя, пока машины спускаются на сцену.

Для создания театральных декораций требуются три рода искусств живопись, архитектура и перспектива. Аристотель полагает, что эта часть драматической поэмы, как и музыка, не относится к ведению поэта. И поскольку он о ней не рассуждает более пространно, я воздержусь высказываться на этот счет подробнее, чем он сам.

В заключение этого рассуждения мне остается сказать об объеме и о частях трагедии, каковыми являются пролог, эписодий, эксод и хоровая часть. _Пролог - это то, что рассказывается перед первой песней хора, эписодий то, что рассказывается между песнями хора, эксод - то, что рассказыва-

ется вслед за последней песней хора_. Вот все, что нам на этот счет сказал Аристотель, отметив скорее расположение частей по отношению друг к другу и их последовательность во время представления, а не приходящийся на каждую из них отрезок действия. Таким образом, если применить к ним наши театральные обычаи, то пролог - наш первый акт, эписодий - три следующих, эксод последний.

Я назвал прологом то, что предшествует первой песне хора, хотя обычно его определяют как часть, предпосланную первому выходу хора. Я сделал это, дабы устранить неизбежные затруднения, связанные с тем, что многие греческие трагедии начинаются выступлением хора и, таким образом, в них словно бы отсутствует пролог - обстоятельство, которое не преминул бы отметить Аристотель. Я осмелился изменить общепринятое толкование во имя устранения упомянутых трудностей, приняв также во внимание, что греческое слово parodos, употребляемое философом и обычно означающее выход актеров на дорогу или на площадь, которые в древности служили местом для представлений, в данном случае может истолковываться только как первая песня хора. Это то, что он сообщает сам, говоря

чуть ниже, что parodos хора - это первое общее выступление всего хора. Но когда весь состав хора что-либо произносил, он пел. Пение заменялось обычной речью, если один из участников хора выступал от имени всех. Причиной тому является роль хора у древних. Хор в те времена заменял актера, а то, что им говорилось, способствовало развитию действия и, следовательно, должно быть понятным. Это было бы неосуществимо, если бы весь состав хора иногда доходивший до пятидесяти человек, одновременно говорил или пел. Итак, следует отодвинуть этот первый parodos хора, являющийся пограничным знаком пролога, до того момента, когда, оставшись один на сцене, хор запевал. Ранее он мог быть введен в качестве собеседника актера и мог высказываться устами одного из своих членов, выступавшего в качестве глашатая. В тех же случаях, когда хор пребывал на сцене, но не пел, его делили на два полухория, каждое из которых имело глашатая, дабы аудитории было бы слышно сказанное и было бы усвоено все, что необходимо для понимания хода действия.

Следуя направлению мыслей Аристотеля и стремясь в какой-то мере восполнить то, чего он не сказал нам, или то, что время похитило из его

книги, я приравниваю наш первый акт к прологу и утверждаю, что в первом действии должна быть завязка всех последующих событий, как главных, так и второстепенных. Таким образом, в остальных актах не появится ни

один персонаж, который не был бы либо выведен на сцену, либо, в крайнем случае, упомянут в первом акте. Я сам не всегда соблюдал это совершенно новое и достаточно строгое правило. Но полагаю, что оно является крепким основанием для единства действия, ибо может объединить между собой все другие способствующие этому единству принципы. Древние от этого правила сильно отступали. В частности, когда они изображали жертвоприношения, что случалось почти всегда в пятом акте (а если бы пьеса состояла из десяти актов, то в десятом), внезапно появлялся человек вроде коринфского старца в _Эдипе_ Софокла и Сенеки, который словно с неба свалился как раз в тот момент, когда персонажи не знали, что предпринять и как вести себя. Я лично вывел его на сцену в пятом акте, но готовил его появление, начиная с первого, ибо в первом акте моей пьесы Эдип говорит, что со дня на день ждет сообщений относительно обстоятельств смерти своего отца.[...]

Итак, я хотел бы, чтобы первый акт содержал обоснование последующих действий пьесы и чтобы исключались попытки ввести что-либо дополнительное в остальные ее части. И пусть этот акт не содержит всех сведений, необходимых для исчерпывающего представления о сюжете, пусть не все персонажи пьесы являются его участниками - достаточно простого упоминания о некоторых или чтобы действующие лица первого акта вознамерились послать за кем-либо, дабы достичь исполнения своих намерений. Сказанное относится только к персонажам, движимым существенным личным интересом, или же к тем, кто сообщает нечто важное, имеющее серьезные последствия. Нет необходимости упоминать в первом акте о слуге, действующем только по велению своего господина, о наперснике, коему доверяют тайны и кто скорбит о горе друга, об отце, чья роль сводится к тому, чтобы дать согласие на брак детей или воспрепятствовать их союзу, о жене, дающей мужу совет и утешение, короче говоря, о всех лицах, не действующих в пьесе самостоятельно. И если бы я не упомянул в первом действии _Цинны_ о Ливии, я все равно имел бы право ввести ее в четвертом акте, не греша против установленного правила. Но я хотел

бы, чтобы его соблюдали неукоснительно, когда в пьесу вводят, два разных сюжета, пусть даже они между собой переплетены. [...]

Во времена Аристотеля этот первый акт назывался прологом и обычно в прологе сообщалось о том, что предшествовало началу действия, которое будут показывать, и говорилось все, что почиталось необходимым для понимания зрителями последующего представления. Способ, коим это понимание достигалось, со временем менялся. Еврипид действовал достаточно прямолинейно, то вводя на сцену с помощью машины бога, который давал зрителям пояснения, то наделяя этой обязанностью одного из главных персонажей. Так, в его _Ифигении_ и в его _Елене_ обе героини рассказывают свою историю, обращаясь к зрителям и не имея возле себя никого в качестве собеседника, к кому эти речи могли бы быть обращены.

Нельзя сказать, что я полагаю, будто речь действующего лица, остающегося наедине с собой, не может быть поучительной для зрителя. Нет. Но она не должна быть простым повествованием, а изъявлением страстных чувств. В монологе Эмилии, - которым начинается трагедия _Цинна_, достаточно подробно сказать об убийстве Авгу-

стом отца девушки, о задуманном ею мщении, ради чего она побудила любимого человека к организации заговора против императора. Но мы все это узнаем, услышав от нее о том волнении и страхе, которые она испытывает при мысли, что Цинна подвергается опасности по ее вине. Кроме того, подразумевается, что находящийся на сцене персонаж говорит как бы про себя, открывая, таким образом, свои сокровенные мысли зрителю. Поэтому было бы непростительной ошибкой допустить, чтобы подобная речь могла открыть кому-либо из персонажей тайны другого. Извинением мог бы служить лишь такой накал страстей, когда они непроизвольно исторгаются в речи, хотя бы собеседник и отсутствовал. Я не намерен осуждать подобное у кого-либо, но с трудом потерпел бы это у себя лично. [...]

То, что здесь Аристотель называет эписодием, в нашем театре составляет три следующих за первым акта. Но поскольку он дает то же название второстепенным действиям, являющимся для главного необязательным украшением, я полагаю, что, хотя эти три акта называются эписодием, недостаточно будет сказать, что они просто состоят из эпизодов. [...] Эти эпизоды бывают двоякого рода. Они могут складываться из действий, хотя

и совершаемых главными персонажами, но не имеющих решающего влияния на основной ход событий. Эпизоды могут быть также обусловлены интересами второй пары влюбленных, обычно называемых эпизодическими персонажами. Но те и другие должны иметь свое начало в первом акте и быть увязанными с основным действием, то есть в некотором роде ему подчиняться. И особо важно, чтобы эпизодические персонажи столь тесно были связаны с главными, что одна и та же интрига вызывала бы ссору той и другой пары. Аристотель резко осуждает эпизоды, не связанные с главным действием, и говорит, что они встречаются _у дурных поэтов благодаря их невежеству, а у хороших - ради актеров, чтобы дать им возможность сыграть_. Эпизод с инфантой в Сиде относится к их числу. Его можно осудить или помиловать, опираясь на этот текст Аристотеля. Все зависит от того, к какому рангу современных писателей захотят причислить меня самого.

Я не скажу ничего об эксоде, соответствующем попросту нашему пятому акту. По-моему, я объяснил его главный смысл, сказав, что действие поэмы должно быть законченным. Я добавлю только одно: необходимо, по возможности, именно здесь сосредоточить изображение катастрофы

и даже отодвинуть ее как можно ближе к концу. Чем дальше ее отодвигают, тем напряженнее внимание зрителей и нетерпеливее их желание узнать, как повернутся события. Развязка, - таким образом, приносит больше удовольствия, Нежели в том случае, когда она намечается уже в начале акта. Зритель, слишком рано узнавший о ней, не испытывает более любопытства. Его внимание ослабевает, так как он не узнает ничего нового. Нечто противоположное произошло при постановке _Марианны_. Хотя смерть героини произошла между четвертым и пятым актами, стенания Ирода, заполняющие весь пятый акт, тем не менее вызвали чрезвычайный восторг. Но я не посоветовал бы никому опираться на подобный пример. Чудеса не происходят ежедневно. И хотя столь большой успех был вполне заслужен автором пьесы, напрягшим все силы своего разумения, дабы изобразить отчаянье Монарха, возможно предположить, что во многом тут споспешествовал и великолепный исполнитель роли Ирода.

Вот что пришло мне на ум по поводу цели, полезности и частей драматической поэмы. Некоторые высокие особы, кои властны надо мной, хотели бы, чтобы я изложил публике свое отноше-

ние к правилам искусства, которым столь давно и достаточно успешно занимаюсь. Поскольку данный сборник состоит из трех томов, я разделил материал на три рассуждения, сделав каждое из них предисловием к тому. Во втором томе я говорю о требованиях, предъявляемых к трагедии, о качествах персонажей, о событиях, которые могут стать ее сюжетом, и о способе его раскрытия в соответствии с правилами правдоподобия и необходимости. В третьем томе я высказываю свои суждения относительно трех единств - действия, времени и места. Подобное начинание потребовало бы длительного и очень скрупулезного изучения всех дошедших до нас драматических поэм античных авторов, всех сочинений, комментирующих трактаты Аристотеля и Горация о поэтическом искусстве, а также произведений, специально этому предмету посвященных. Но я не решился уделить этому большую часть моего досуга, и уверен, что мои читатели простят мне мою леность и не рассердятся, что я посвятил произведениям нового времени страницы, которые должен был бы отдать заметкам о писателях прошлых веков: я обращаюсь к их примерам только тогда, когда они мне приходят на память. Среди современных я выбираю собственные произве-

дения, ибо знаю их лучше, чем творения других авторов, и, кроме того, являюсь их хозяинном, а посему не рискую, делая замечания, рассердить кого-либо и не заслужу упрека, если не отдам должное тем произведениям, которые выполнены великолепно. Как я уже отмечал, я пишу не честолюбия ради и не из желания поспорить. Я стремлюсь следовать духу Аристотеля, обращаясь к затронутым им темам; и поскольку, может быть, я понимаю его по-своему, я не возревную, если кто-либо истолкует его на свой лад. Чаще всего я в качестве комментария использую опыт работы в театре и размышления относительно того, что зрителю нравится и что не нравится. Для изложения своих мыслей я избрал стиль простой и удовлетворяюсь безыскусным выражением своих мнений, хороши ли они или плохи, не украшая их фигурами красноречия. Мне достаточно того, чтобы меня поняли. Я не претендую здесь на восхищение моей манерой как писателя и не испытываю угрызений совести, когда часто повторяю термины, дабы не тратить время на поиски каких-нибудь иных: разнообразие могло бы не способствовать точности выражения моей мысли. Я добавлю к этим трем рассуждениям разбор каждой из моих пьес, дабы увидели, в

чем они отступают и в чем соответствуют установленным мною правилам. Я не буду скрывать их недостатки, но зато вправе буду отметить то, что полагаю наименее несовершенным. Бальзак дает эту привилегию людям определенного рода и утверждает, что они могут высказать с откровенностью то, что другие говорили бы тщеславия ради. Не знаю, принадлежу ли я к их числу, но мне хочется быть достаточно хорошего мнения о себе, чтобы не потерять надежду стать одним из них.

КОММЕНТАРИИ

"Рассуждения о полезности и частях драматического произведения" было опубликовано в 1660 г. в качестве вступительной теоретической части первого тома собрания пьес Корнеля, созданных им в 30-50-х гг. Второй том начинался "Рассуждениями о трагедии и способах трактовать ее согласно законам правдоподобия или необходимости", третий - "Рассуждениями о трех единствах действия, времени и места".

Все три "Рассуждения" в целом опираются на "Поэтику" Аристотеля. Ее основные положения организуют ход размышлений Корнеля-теоретика, становятся своеобразным импульсом для выводов, вырастающих уже на почве искусства

нового времени. Принимая как истинный классицист систему древнего философа, он подходит к ней творчески, вдумываясь в текст, открывая в нем ресурсы для движения вперед, не боясь порой оспаривать отдельные тезисы "Поэтики" или переосмыслять их в свете собственных эстетических взглядов. Таким образом, реализуется высказанная в самом начале первого "Рассуждения" мысль: "Неизменно остается то, что есть законы, поскольку существует искусство, но не являются неизменными сами законы".

В нашем сборнике опубликованы два первых "Рассуждения" (с небольшими сокращениями). Вторая часть "Рассуждения о трагедии и способах трактовать ее согласно законам правдоподобия или необходимости" на русский язык переводится впервые.

С. 333. ...согласно Аристотелю, единственная цель драматической поэзии [...] нравиться... - У Аристотеля нет соответствующей четкой формулировки, однако подобное толкование целей искусства в его "Поэтике" не вызывает сомнений.

...нужно ожидать не всякого удовольствия, а лишь свойственного ему (Аристотель. Поэтика, 1453 в.). В "Рассуждении о полезности и частях

драматического произведения" цитаты даются в переводах М. Л. Гаспарова (см.: Аристотель и античная литература. М.: Наука, 1973).

Нужно, чтобы поэт развивал сюжет в соответствии с правдоподобием и необходимостью: - Корнель подробно обоснует мысль о том, что "правдоподобие" и "необходимость" - взаимосвязанные законы искусства, в своем "Рассуждении о трагедии". Но в целом эта идея с самого начала является исходной для эстетики Корнеля. Формулируя эту идею, драматург имеет в виду следующий текст Аристотеля: в характерах, как и в складе событий, всегда следует искать или необходимого или вероятного так, чтобы такой-то говорил или делал такое-то по необходимости или вероятности и чтобы что-то происходило вслед за тем-то по необходимости или вероятности (Поэтика, 1454 а).

Цветок Агафона - "Цветок" (или, в другом прочтении, "Анфей") - не сохранившаяся трагедия драматурга V в. до н. э. Агафона, который, согласно Аристотелю (Поэтика, 1456 а), был новатором в области трагической поэзии.

С. 334. Неправдоподобно, что Медея убивает своих детей... - Корнель называет описанные в древнегреческих эпических сказаниях чудовищ-

ные преступления. Жестокая месть волшебницы Медеи своим обидчикам - Ясону, царю Коринфа Креонту и его дочери Креузе - является заключительным эпизодом сказания об Аргонавтах. История Медеи стала сюжетом трагедий древних авторов и драматургов нового времени, Корнель обратился к нему в своей ранней трагедии "Медея" (1635). Убийство героя Троянской войны Агамемнона его женой Клитемнестрой и его братом Эгисфом, затем месть за смерть отца, осуществленная его сыном Орестом, лежат в основе сюжета драматической трилогии "Орестея", созданной древнегреческим трагическим поэтом Эсхилом (525-456 гг. до н. э).

...спасена летающим рыцарем с крылатыми ногами... - Имеется в виду один из героев древнегреческой мифологии, Персей, сын Зевса и Данаи, получивший в дар от нимф сандалии с крыльями. Этот волшебный дар помог ему спасти прекрасную Андромеду, отданную было во власть морского чудовища.

...историю Андромеды показывают на сцене. - В конце 40-х гг. Корнель написал пьесу на этот сюжет. В 1650 г. "Андромеду" играли на сцене "Пти Бурбон".

...сюжеты создает [...] счастливый случай... - У

Аристотеля читаем: "Поэты в своих поисках, руководимые не столько искусством, сколько случаем..." (Поэтика, 1454 а). Корнель, интерпретируя мысль Аристотеля, усиливает значение действительного события или общеизвестной легенды как первоосновы трагедийного сюжета.

Отсечение хора, осуществленное нами... - После 1630 г. хор сохранялся только в школьном театре.

С. 335. ...мы не сумеем понравиться всем, ежели не подмешаем к удовольствию пользу... - Корнель обращается к стихам известного поэта Горация (65-8 гг. до н. э.):

...или стремится поэт к услаждению или к пользе

или надеется сразу достичь и того и другого...

(Квинт Гораций Флакк. Наука поэзии / Пер. М. Л. Гаспарова. М.: Художественная литература, 1968, ст. 333-334. В дальнейшем цитаты из "Науки поэзии ("Послание к Пизонам") в нашем комментарии даются по этому изданию.

С. 336. ...которые Гораций приказывает нам убирать. - Ссылка на стихи Горация: "Знаком перо повернув, излишнюю пышность урежет" (Наука поэзии, ст. 447).

...потребность старости поучать молодых лю-

дей. - Ср.: Гораций (Наука поэзии, ст. 174-175):

...Вечно ворчит и брюзжит, выхваляя минувшие годы,

Ранние годы свои, а юных бранит и порочит...

Родогуна - парфянская царевна, предмет ненависти царицы Сирии Клеопатры; обе они являются главными персонажами трагедии Корнеля "Родогуна" (1644).

С. 337. Атрей - с детьми Фиеста... - Корнель вспоминает миф о двух представителях преданного проклятью рода. Атрей, мстя своему брату Фиесту за попытку отнять у него трон, убил детей Фиеста и накормил его кушаньем, изготовленным из их мяса. Аристотель почитает сюжет о Фиесте достойным жанра трагедии (Поэтика, 1453 а).

Фиест Сенеки - миф о Фиесте послужил основой для одноименной трагедии знаменитого римского философа и драматурга Сенеки (ок. 4 г. до н. э. - 65 г. н. э.). Эта трагедия вдохновила современника Корнеля Монлеона на создание трагедии "Фиест" (1638).

...Медея была принята более благосклонно... - сюжет "Медеи" пользовался большим вниманием французских драматургов. "Медея" Еврипида была трижды переведена на латинский язык в XVI в. Но все это были школьные спектакли. Корнель,

по-видимому, намекает на успех его собственной трагедии "Медея", на создание которой он был вдохновлен не трагедией Еврипида, а "Медеей" Сенеки. "Медея" Корнеля имела успех у зрителей, о чем свидетельствовали современники.

С. 339. ...подражание лицам плутоватым и низкого происхождения... перевод Корнеля приблизителен. У Аристотеля говорится: "Комедия, как сказано, есть подражание [людям] худшим, хотя и не во всей их подлости. Ведь смешное есть лишь часть безобразного" (Поэтика, 1443 а).

...как в Доне Санчо... - Корнель называет свою пьесу "Дон Санчо Арагонский" (1649-1650), жанр которой определен писателем как героическая комедия. Подобное жанровое определение он дает двум своим более поздним пьесам - "Тит и Береника" (1670) и "Пульхерия" (1672).

С. 340. ...говорит Тацит... - Тацит - римский историк (55-117 гг. н. э.).

С. 341. То же скажу и об Антиохе. - Антиох, один из героев трагедии Корнеля "Родогуна", в финале пьесы становится царем и получает возможность сочетаться браком с любимой им парфянской царевной Родогуной, после того как мать его не сумев дать ему испить чашу с отравленным вином, отравилась сама и умерла, проклиная

сына и его будущее потомство. Антиох приказывает сменить приготовления к свадьбе траурной церемонией.

С. 342. ...к спору Менелая и Тевкра по поводу похорон Аякса. - В ранней трагедии Софокла "Аякс" изображены гибель и погребение героя Троянской войны Аякса. В финале трагедии идет спор между братом Аякса Тевкром и Менелаем, желающим лишить покойного честного погребения из-за того, что тот пожелал зла своим соплеменникам.

...в наше время прения Аякса и Улисса из-за доспехов погибшего Ахилла сильно утомили слух... - Намек на трагедию современника Корнеля Исаака Бенсерада "Смерть Ахилла и спор из-за его доспехов" (1636), сюжет которой восходит к трагедии Софокла "Аякс".

С. 343. Не могу понять, почему слово "хорошие" пожелали истолковать как добродетельные. - Оспаривая истолкование первого условия, предъявляемого Аристотелем к характеру, Корнель прежде всего имеет в виду требование доктрины изображать по преимуществу добродетельных людей.

...Иксиона - вероломным... - Согласно греческой мифологии, Иксион, вознамерившийся обмануть

даже своего благодетеля Зевса, в наказание был привязан к вращающемуся вечно колесу.

С. 344. Осмелюсь сказать то же самое о "Лжеце". - "Лжец" (1643) комедия Корнеля.

С. 347. После характеров идут мысли... - Аристотель называет "мыслью суждение]" (Поэтика, 1459 а). См. также: "...мысль, то есть умение говорить существенное и уместное [...] в речах; это составляет задачу политики и риторики - у древних поэтов лица говорят, как политики, у новых - как риторы" (Поэтика, 1450 в).

С. 349. ...в первом акте моей пьесы Эдип говорит... - Корнель ведет речь о собственной трагедии "Эдип", поставленной и опубликованной в 1659 г.

С. 351. Нечто противоположное произошло при постановке Марианны. Имеется в виду пользовавшаяся большим успехом у зрителя трагедия современника Корнеля Тристана Л'Эрмита "Марианна" (1637). Упомянутый Корнелем царь Ирод, охваченный ревностью и досадой, приказывает казнить свою жену Марианну, но тотчас же после ее гибели раскаивается в содеянном.

...великолепный исполнитель роли Ирода. - Речь идет о - знаменитом актере Мондори. Современники свидетельствовали, что из-за

напряжения во время исполнения роли Ирода Мондори в 1640 г. умер от кровоизлияния.

Бальзак - Корнель называет имя выдающегося прозаика-классициста Жана-Луи Геза де Бальзака, чей авторитет как критика был единодушно признан в XVII в.

Н. П. Козлова