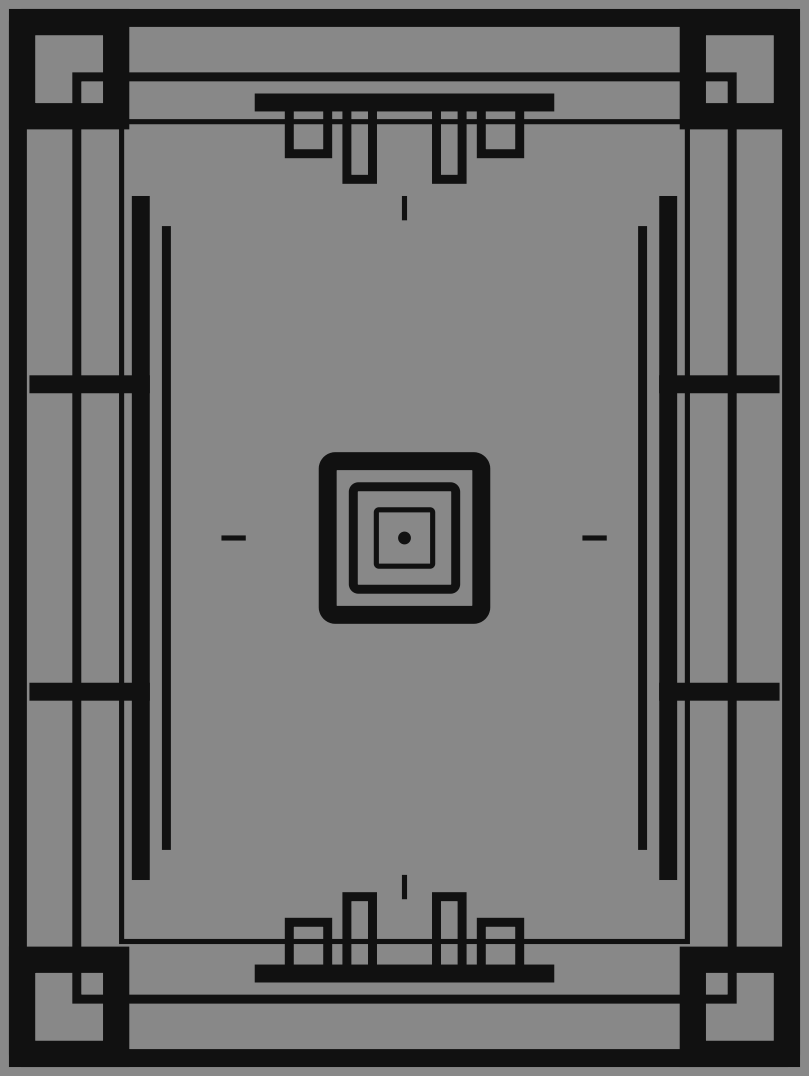

Рассуждения о трагедии и о способах трактовки ее согласно законам правдоподобия или необходимости

Пьер Корнель

Корнель Пьер. Рассуждения о трагедии и о способах трактовки ее согласно законам правдоподобия или необходимости

Корнель Пьер
Рассуждения о трагедии и о способах трактовки ее согласно законам правдоподобия или необходимости

Пьер Корнель

Рассуждения о трагедии и о способах трактовки ее

согласно законам правдоподобия или необходимости

Перевод В. Покровского и Е. Гречаной под редакцией Н. П. Козловой

Помимо трех способов введения полезного в драматическую поэму, о которых я говорил в рассуждении, послужившем предисловием к первому тому этого сборника моих пьес, у трагедии есть особый, свойственный ей аспект полезного, заключающийся в том, что она _посредством страха и сострадания очищает страсти_. Положение это принадлежит Аристотелю, и мы узнаем из него, во-первых, что трагедия возбуждает сострадание и страсти, во-вторых, что посредством сострадания и страха она очищает страсти. Первое он объясняет довольно подробно, но ни слова не говорит о последнем, так что из всех составных частей, которые он употребляет в своем определении, это единственное, остающееся, без разъяснения. В последней главе _Политики_ он высказывает вместе с тем, намерение поговорить об очищении страстей весьма подробно в _Поэтике_, что дало повод большинству комментаторов

думать, что этот трактат не дошел до нас в целости, так как в имеющемся тексте мы не видим ровно ничего, относящегося к этому предмету. Как бы там ни было, я считаю более уместным разобрать то, что он сказал, чем пытаться отгадать то, что он хотел сказать. Правила, которые он установил, могут привести нас к некоторым соображениям относительно тех, которые он хотел установить и, уверенно опираясь на то, что у нас от негр осталось, мы можем основать предположения и о том, что не дошло до нас.

Мы чувствуем сострадание, говорит Аристотель, _к тем, которых видим под бременем незаслуженного ими несчастья, и страшимся, чтобы нас не постигло подобное же несчастье, когда видим, что его испытывают нам подобные_. Следовательно, сострадание относится к лицу, которое мы видим в несчастье; следующий же за состраданием страх относится к нам. И вот одно уже это суждение открывает широкую возможность для заключений о том, каким способом трагедия добивается очищения страстей. Сострадание к несчастью, в котором мы видим себе подобных, приводит нас к страху перед таким же несчастьем для нас самих; страх - к желанию избежать этого несчастья; желание - к очищению, к

обузданию, исправлению и даже искоренению в нас страсти, повергающей, на наших глазах, в это несчастье лиц, возбуждающих наше сожаление, и все это по тому простому, но естественному и несомненному соображению, что для избежания следствия нужно устранить причину. Такое объяснение не понравится тем, кто строго следует за комментаторами этого философа; но это место, не поддается их объяснениям и вызывает такие разногласия, что Паоло Бени приводит двенадцать или пятнадцать различных мнений, которые и опровергает, выдвигая собственное свое толкование.

Ход его рассуждений совпадает с вышеприведенным, но действие сострадания и страха он распространяет лишь на королей и принцев, вероятно, потому, что трагедия может поселить в нас страх только перед таким бедствием, которое постигает нам подобных, а так как она обрушивает его только на королей и принцев, то и действие страха должно распространяться лишь на лиц этого звания. Но, без сомнения, Бени слишком буквально понял выражение "нам подобные" и упустил из виду, что в Афинах, где представлялись пьесы, из которых Аристотель черпает свои примеры и на основании которых строит свои

правила, не было королей. Аристотель был достаточно осторожен, чтобы придерживаться той мысли; которую приписывают ему комментаторы, и он не включил бы в определение трагедии положение, влияние которого может сказываться лишь в очень редких случаях, а полезность ограничена слишком тесным кругом людей. Правда, главными действующими лицами в трагедии обыкновенно являются короли, а у зрителей нет скипетров и, по-видимому, нет повода страшиться несчастий, грозящих лицам, находящимся на вершине власти; о ведь эти короли - люди, как и зритель, и подвергаются бедствиям из-за неукротимости страстей, от которых не свободны и зрители. Они дают возможность делать умозаключения, идя от большего к меньшему, почему зрителю легко вообразить, что если король, предаваясь без меры честолюбию, любви, ненависти, мщению, впадает в такое великое несчастье, что возбуждает в нас сострадание, тем более он, человек простой, должен держать в узде подобные страсти из страха, чтобы они не повергли его в такое же несчастье. Да, сверх того, нет и необходимости выставлять на театре бедствия одних только королей. Бедствия других людей могут также найти свое место на сцене,

если они достаточно возвышенны и достаточно необычайны, если они сохранены и переданы нам историей. Скидас был всего лишь левктрийский крестьянин, но я не счел бы его историю недостойной показа в театре, если бы рассказу о грубом насилии над дочерьми Скидаса не препятствовало требование чистоты нравов, на основании которого не потерпели даже упоминания о намерении обесчестить святую, хотя сама ее святость уже была гарантией от его осуществления.

Дабы легче было добиться возбуждения сострадания и страха, чему нас как будто обязывает Аристотель, он помогает нам в выборе лиц и событий, которые по преимуществу способны вызывать и то и другое. По этому поводу я делаю предположение - на самом же деле оно и действительно так, - что публика в театре состоит не из злодеев и не из святых, а из людей обычных, не стоящих в такой степени под защитою строгой добродетели, чтобы к ним не было доступа страстям, а вместе с тем и бедствиям, в которые вовлекают эти страсти людей, слишком им поддающихся. Сделав такое предположение, рассмотрим, какого рода людей исключает этот философ из трагедии, а потом вернемся вместе

с ним к тем, которые, по его мнению, как раз составляют ее совершенство.

Во-первых, он не хочет, _чтобы человек вполне добродетельный из благополучия впадал в несчастье, и утверждает, что это не вызывает ни сострадания, ни страха, потому что такое событие совершенно несправедливо_. Некоторые комментаторы усиливают значение греческого слова miaros, являющегося эпитетом к слову "событие", и переводят его как "отвратительное". К этому я прибавлю, что подобный исход вызывает скорее негодование л ненависть к тому, кто заставляет страдать, чем сострадание к страждущему, и что чувство это, свойственное трагедии только в крайне умеренной степени, скорее может заглушить то, которое она должна возбуждать, и вызовет недовольство зрителей, ибо досада, примешавшись к состраданию, уменьшит доставленное трагедией удовольствие.

Он не хочет также, чтобы _злой человек от несчастья переходил к благополучию, потому что такой исход не только не может породить ни сострадания, ни страха, но не может даже тронуть тем естественным чувством радости, которым наполняет нас благополучие главного действующего лица, привлекающего к себе нашу

благосклонность_. Когда беда обрушивается на злодея - это нас удовлетворяет вследствие отвращения, которое мы к нему питаем; но так как это только справедливое наказание, оно нисколько не возбуждает в нас сострадания и не поселяет в нас никакого страха, тем более, что мы не такие злодеи, как он, неспособны к подобным преступлениям и не можем страшиться такого пагубного исхода.

Остается, таким образом, найти середину между этими двумя крайностями, избрав человека, который не был бы ни совершенно добродетельным, ни совершенно дурным и который по своему заблуждению или по человеческой слабости впадает в несчастье, которого он не заслуживает. Для примера Аристотель указывает на Эдипа и Фиеста; но тут я решительно не понимаю его мысли. На первом, по моему мнению, не лежит вина в отцеубийстве, потому что он не знает своего отца, он только с горячностью оспаривает путь у незнакомца, готового одолеть его. Но хотя греческое слово hamartema может означать простую ошибку, происходящую от неведения, какова и была ошибка Эдипа, Допустим, что Эдип был виновен; и в этом случае я все-таки не вижу, какую страсть являет он нам для очищения и как

мы можем исправиться благодаря этому примеру. Что же касается Фиеста, то я не могу найти в нем ни обыденной честности, ни той вины без преступления, которая повергает его в несчастье. Если мы станем рассматривать его до начала трагедии, носящей его имя, то это - кровосмеситель, обольщающий жену своего брата; если же мы будем рассматривать его в самой трагедии, то это - человек прямодушный, примирившийся со своим братом и положившийся на его слова. В первом случае он настоящий преступник, в последнем - он очень добродетельный человек. Если мы припишем его несчастья совершенному им кровосмешению, то это такое преступление, на которое зрители не способны, и их сострадание к нему не вызовет у них очищающего страха, так как в Фиесте они не будут видеть себе подобного. Если же мы сочтем причиной его бедствия прямодушие, известный страх может последовать за нашим состраданием, но он будет способствовать очищению разве только от наивной доверчивости к слову примирившегося врага, которая является скорее качеством честного человека чем дурным свойством; но подобное очищение приведет только к изгнанию искренности из всякого примирения. Итак, говоря откровенно, я

вовсе не понимаю, как приложить этот пример к идее катарсиса.

Скажу больше: если в трагедии происходит очищение страстей, то оно должно осуществляться только тем путем, на который я указываю; но я сомневаюсь, чтобы оно совершилось даже в таких трагедиях, которые удовлетворяют всем выставленным Аристотелем условиям. Последние налицо в _Сиде_, и это вызвало большой успех пьесы. Родриго и Химена обладают требуемой честностью, они доступны страстям, и именно эти страсти являются причиной их несчастий, так как они несчастны лишь в той мере, в какой питают страсть друг к другу. Их вовлекает в бедствие такая человеческая слабость, которой мы можем быть подвержены так же, как и они. Их несчастье, бесспорно, возбуждает сострадание; оно вызвало достаточно слез у зрителей, чтобы не оставить в том никакого сомнения. Это сострадание, должно было бы вызвать у нас страх перед возможностью подобного же бедствия и очистить нас от того избытка любви, который причиняет им несчастье и заставляет нас сожалеть о них, но я не знаю вызывает ли сострадание этот страх и сострадание этот страх и очищает ли оно нашу страсть; боюсь даже, не представляет

ли рассуждение Аристотеля по этому предмету лишь прекрасную идею, которая на самом деле нищ когда не осуществляется. Ссылаюсь на тех, которые видели представления _Сида_, пусть они заглянут в тайники своего сердца, проверят, что их растрогало в театре, и скажут, ощутили ли они этот сознательный страх и исправил ли он в них страсть, причинившую бедствие, которому они сострадали. Один из комментаторов Аристотеля полагает, что философ говорил об этом очищении страстей в трагедии только потому, что он писал после Платона, изгнавшего трагических поэтов из своей республики по причине вызываемого ими сильного волнения. Поскольку Аристотель хотел возразить на это и показать неуместность изгнания поэтов из хорошо устроенного государства, он и пожелал найти полезность как раз в волнениях души, дабы показать, что трагедии нужны именно в силу того, что подвергаются гонениям. Ему недоставало результатов, рожденных под впечатлением от силы примера, ибо наказание за дурные поступки и вознаграждение за хорошие не были тогда в обычае, как в наш век. И, не будучи в состоянии найти какой-либо надежный способ для поучения помимо сентенций и дидактических рассуждений, необязательных,

по его мнению; для трагедии, он заменил его другим, который, быть может, является лишь плодом воображения. По крайней мере, для создания подобного эффекта необходимо соблюдение условий, встречающихся столь редко; что Робортелло находит их только в _Эдипе_; по его мнению; Аристотель предписывал их не как необходимые, без коих произведение искусства становится ущербным, а только лишь как идеальные, потребные для совершенной трагедии. Наш век усмотрел эти качества в _Сиде_, но я не знаю, увидел ли он их во многих других произведениях; и если мы соблаговолим взглянуть с этой точки зрения на многие пьесы, где это правило не соблюдено, то увидим, что его нарушение оправдано их успехом у публики.

Исключение из пьес людей совершенной добродетели, поверженных в беду, изгоняет из нашего театра мучеников. Полиевкт удался вопреки этому правилу, а Ираклий и Никомед понравились, хотя они внушают лишь сострадание и не дают повода для страха и оснований для очищения какой-либо страсти, поскольку мы видим их в положении, угнетенных и близких к гибели людей, без малейшей с их стороны вины, на примере которой мы сами могли бы исправиться.

Несчастье человека очень дурного не возбуждает ни сострадания, ни страха, ибо он недостоин первого, а зрители не являются людьми столь плохими, чтобы испытать страх при виде наказания, постигшего злодея. Но было бы уместно установить некоторые различия между преступлениями. Имеются такие, на которые под влиянием страсти способен даже порядочный человек. Это может оказать дурное воздействие на душу зрителей. Достойный человек не совершит кражу в лесу, не пойдет на хладнокровное убийство. Но если он очень влюблен, он может обмануть своего соперника, честолюбие может толкнуть его на преступление или на предосудительный поступок. Мало найдется матерей, которые бы, подобно Клеопатре в _Родогуне_, захотели умертвить своих детей из опасения, что придется отдать им их достояние; но многие с удовольствием пользуются добром детей и с сожалением расстаются с ним всячески оттягивая момент его возвращения. Хотя они и неспособны на поступки столь черные и противоестественные, как злодеяния упомянутой сирийской царицы, они все же слегка ее напоминают в принципах поведения. И зрелище справедливо понесенного ею наказания может заставить бо-

яться не подобного же несчастья, но возмездия, соответствующего вине на которую они способны. Так же обстоит дело с некоторыми другими преступлениями, которые нашим зрителям не по плечу. Читатель может их обдумать и найти применение этим примерам.

И все же, как ни трудно признать действительность и значение этого очищения страстей при посредстве сострадания и страха, мы можем найти общую точку зрения с Аристотелем Мы должны только сказать, что, говоря о сострадании и страхе, он не имел в виду требование, чтобы оба эти момента присутствовали в каждой трагедии, и что, по его мнению, достаточно одного из них, чтобы вызвать это очищение, с тем условием, однако, что сострадание не может его произвести без страха, страх не может его произвести без сострадания. Смерть графа в _Сиде_ не вызывает у нас никакого сострадания и все же может освободить нас от гордости, завистливой к славе ближнего, которую мы видим в графе, тогда как все сострадание нашего Родриго к Химене не предохранит нас от порывов пылкой любви, делавшей их предметом жалости. Зритель может иметь сострадание к Антиоху, к Никомеду, к Ираклию, но, пока он остается при одном

сострадании и не боится впасть в подобное же несчастье, он не излечится ни от какой страсти. Напротив, Клеопатра, Прусий, Фока не вызывают сострадания; но страх несчастья подобного или близкого тому, какое их постигло может излечить какую-нибудь мать от упорного желания владеть тем, что принадлежит ее детям, а какого-нибудь мужа от слишком большой уступчивости второй жене в ущерб детям от первого брака и всех - от жадного стремления насильно завладеть состоянием или саном другого; и все это - в соответствии с положением каждого и с тем, что он в состоянии предпринять. Огорчение, испытываемое Августом в _Цинне_ и его нерешительность могут произвести то же действие при посредстве сострадания и страха, взятых вместе; но, как я уже сказал, не всегда бывает, что те, которым мы сострадаем, несчастны по своей вине. Когда они невинны, наше сострадание не вызывает никакого страха, и если мы иногда чувствуем в таком случае страх, очищающий наши страсти, то он обыкновенно исходит от лицезрения другого действующего лица, а не того, которому мы сострадаем.

Такое объяснение мог бы подтвердить и сам Аристотель, если бы мы хорошенько взвесили

причины, по которым он исключает события из трагедии. Он не говорит: _такое-то событие не свойственно трагедии, потому что возбуждает только сострадание и вовсе не порождает страха, другое потому, что вызывает только страх и не возбуждает никакого сострадания_, но он отвергает их потому, как он выражается, _что они не возбуждают ни сострадания, ни страха_, и этим дает нам понять, что они не удовлетворяют его вследствие отсутствия и того и другого, и что если бы они порождали одно из этих чувств, он не отказал бы им в своем одобрении. Ссылки его на _Эдипа_ утверждают меня в этой мысли. Он говорит, что в этой трагедии, если он прав, соединены все необходимые условия; однако же бедствия Эдипа возбуждают только сострадание, так как я не думаю, чтобы у кого-нибудь из зрителей вместе с сожалением зародился страх, будто он может убить своего отца и жениться на матери. Если представление этой трагедии может вызвать у нас некоторый страх и если этот страх способен очистить в нас какую-нибудь порочную или достойную порицания наклонность, то он очистит скорее стремление предугадывать будущее, помешает нам прибегать к предсказаниям, которые обыкновенно только нас повергают в

предсказанное несчастье благодаря тем стараниям, которые мы прилагаем, чтобы избежать его. В самом деле, несомненно, что Эдип никогда не убил бы своего отца и не женился бы на матери, если бы его отец и мать, которым оракул предсказал, что это случится, не навлекли на него этого несчастья из опасения, чтобы оно не совершилось. Таким образом, не только Лай и Иокаста будут виновниками ощущаемого зрителем страха, но страх этот может родиться лишь при мысли о преступлении, совершенном ими за сорок лет до начала представляемого действия, и запечатлевается в нас не главным действующим лицом, а другими лицами и действием, стоящим вне трагедии.

В заключение этой части нашего рассуждения, прежде чем перейти к следующей, установим за правило, что совершенство трагедии состоит именно в возбуждении сострадания и страха при посредстве главного действующего лица. [...] Установив это правило, попробуем найти способ несколько умерить строгость правил философа или хотя бы благоприятно их истолковать, дабы нам не пришлось осудить множество драматических поэм, с успехом поставленных на нашей сцене, чему мы были свидетелями.

Аристотель не хочет, чтобы несчастье постигало человека совершенно невинного, ибо это, будучи нестерпимым, вызывает больше негодования против его преследователя, нежели сострадания к его несчастью; он не хочет также, чтобы беда обрушивалась на человека очень дурного, ибо заслуженное им несчастье не может ни вызвать сострадания, ни породить в зрителях, кои на него не похожи, страх испытать нечто подобное, однако если эти две причины отсутствуют, то есть ежели человек достойный вызывает в нас больше жалости, нежели его мучитель - возмущения, или ежели наказание великого злодейства может исправить в нас какой-либо имеющий к нему отношение недостаток, тогда, как я полагаю, не следует чинить препятствий изображению на сцене всецело добродетельных или очень дурных людей, коих постигло несчастье.

Вот два-три способа делать это, каковые Аристотель, быть может, не мог предусмотреть, так как театр его времени не предоставлял подобных примеров.

Первый состоит в том, что человек всецело добродетельный, преследуемый человеком очень дурным, избегает уготованной ему гибели, кото-

рая, напротив, настигает злодея, как в _Рогодуне_ и в _Ираклии_, кои вызвали бы отвращение, если бы в первой погибли Антиох и Родогуна, а во второй - Ираклий, Пульхерия и Марциан и если бы Клеопатра и Фока остались в них победителями. Несчастья страждущих вызывают сострадание, отнюдь не подавляемое чувством отвращения к их мучителям, ибо зритель всегда надеется, что какой-нибудь счастливый поборот событий воспрепятствует гибели первых; и хотя злодейства Фоки и Клеопатры слишком велики, чтобы зритель боялся совершить им подобные, роковые последствия этих злодейств могут произвести на него то впечатление о коем я говорил.

Впрочем, может случиться и так, что человек весьма добродетельный преследуется другим человеком и даже гибнет по его повелению, но этот другой не является таким уж злодеем, способным вызвать величайшее возмущение, и действует скорее по слабости, нежели по злобе. Если Феликс губит своего зятя Полиевкта, то не вследствие той яростной ненависти к христианам, которая сделала бы его для нас отвратительным, но лишь вследствие своего малодушия, не позволяющего ему спасти Полиевкта в присутствии Севера, ненависти и мести коего Феликс боится после то-

го, как в течение своего недолгого благоденствия пренебрегал ими. Конечно, Феликс вызывает неприязнь, мы осуждаем его доведение, но эта неприязнь не перевешивает нашего сострадания к Полиевкту и не препятствует тому, чтобы чудесное обращение Феликса в конце пьесы полностью не примирило бы его с нами. То же относится к _Прусию_ в Никомеде и к Валенсу в _Феодоре_.

Дабы облегчить нам способы возбуждать это сострадание, которое делает наш театр столь прекрасным, Аристотель дает следующее пояснение. _Всякое действие_, говорит он, _совершается или друзьями между собой, или врагами, или людьми, относящимися друг к другу безразлично. Если враг убивает или желает убить врага, но это не вызывает в нас никакого сострадания, разве что волнение, каковое мы испытываем при известии или виде смерти любого человека, каким бы он ни был. Если человек, безразлично относящийся к другому, столь же безразличному к нему, убивает его, то и это производит не большее впечатление, тем паче что в душе совершающего действие не происходит никакой борьбы; но когда такие события случаются с людьми, кои связаны друг с другом кровными узами или чувством привязанности, например,

если муж убивает или намеревается убить жену, мать - детей, брат - сестру, вот что наилучшим образом подходит для трагедии_.

Причина этого ясна: столкновение естественных чувств с пылом страсти или с требованиями долга глубоко волнует зрителя, доставляя ему этим удовольствие, и он легко поддается чувству жалости по отношению к несчастному, коего притесняет или преследует лицо, каковое должно было бы заботиться о его благополучии, и порой добивается его погибели, испытывая страдание или по меньшей мере неприязнь. Не могли бы вызвать жалость ни Гораций с Куриацием, если бы не были друзьями и родственниками, ни Родриго, если бы его преследовал кто-либо иной, а не его возлюбленная, а страдание Антиоха трогало бы гораздо меньше, если бы не мать требовала у него смерти его возлюбленной и не возлюбленная требовала бы смерти его матери или если бы после гибели брата, которая заставляет Антиоха страшиться подобного покушения и на свою жизнь, ему нужно было бы остерегаться кого-либо иного, кроме матери и возлюбленной.

Таким образом, кровное родство и узы любви или дружбы, связующие преследователя и преследуемого, гонителями гонимого, мучителя и

страждущего, предоставляют большое преимущество поэту, желающему вызвать сочувствие зрителей; однако мне кажется, что это условие не является абсолютно необходимым. Как то, о чем я только что сказал, так и указанное выше, касается лишь совершенных трагедий. [...] Когда я говорю, что оба эти условия относятся лишь к совершенным трагедиям, я не хочу сказать, что те трагедии, где они не соблюдены, являются несовершенными: это значило бы приписывать этим условиям абсолютную необходимость, то есть противоречить самому себе. Но под совершенными трагедиями я разумею те, которые принадлежат к роду наиболее величественных и глубоко волнующих, посему те трагедии, где отсутствует одно из этих условий или оба, не перестают быть совершенными в своем роде, если в остальном отличаются правильностью, хотя и не поднимаются на такую высоту и могут приблизиться к первым, сравнявшись с ними в красоте и блеске, если только заимствуют у них великолепие стихов, пышность постановки или какие-нибудь другие прикрасы, не связанные с самим сюжетом.

Когда трагические события разворачиваются между близкими людьми, следует рассмотреть,

знает ли тот или иной герой, кого он хочет погубить, или не знает, а также довершает он начатое или нет. Исходя из различных действий, героев можно выделить четыре вида трагедии, коим Аристотель приписывав разную степень совершенства. [...]

Он полностью осуждает четвертый вид трагедии, где те, кто знают, кого они хотят погубить, начинают, но не довершавши начатого, и говорит, что в этом виде _есть что-то отвратительное и нет ничего трагического_, и в качестве примера приводим _Антигону_, в коей Гемон обнажает меч с намерением убить отца, но направляет его против себя самого. Но если не ограничить этот приговор, он окажется чересчур широким и распространится не только на _Сида_, но и на _Цинну_, _Родогуну_, _Ираклия_ и _Никомеда_. Поэтому скажем, что он относится лишь к тем трагедиям, герои которых знают, кого они хотят погубить, и отступаются от своего намерения просто в каком-то порыве, притом что никакое значительное событие их к этому не понуждает и они нисколько не утрачивают возможность осуществить свой замысел. Я уже отмечал, что такого рода развязки негодны. Но когда герои прилагают со своей стороны все усилия для осу-

ществления своего намерения и когда их успеху препятствует какая-то сила, которая выше них, или неудача, так что в исходе они гибнут сами или оказываются во власти тех, кого они хотели погубить, тогда не может быть сомнений, что такая трагедия относится к более высокому виду, чем все три, кои Аристотель одобряет, и что если он совсем не говорил о такого рода трагедиях, так потому, что не мог почерпнуть примеры в театральных пьесах своего времени, где не было принято спасать хороших людей ценой гибели дурных, разве что пятная их самих каким-нибудь злодеянием, как, например, Электру, которая избавляется от притеснений ценой убийства своей матери, на каковое она подстрекает брата и облегчает его действия.

Таким образом, поведение Химены не является неправильным из-за того, что, решив погубить Родриго, она не делает этого, поскольку она предпринимает все возможное, а удается ей добиться от правосудия короля только поединка, победа в котором ее достойного сочувствия возлюбленного заставляет Химену умолкнуть. Цинна и Эмилия не погрешают против правил, так и не погубив Августа, ибо раскрытие заговора отнимает у них эту возможность, а также потому, что их нужно

было бы совершенно лишить человеческого облика, если бы столь неожиданное милосердие императора не уничтожило всю их ненависть к нему. Упускает ли что-нибудь Клеопатра, стремясь погубить Родогуну? Не все ли продумывает Фока, желая избавиться от Ираклия? А если бы Прусий остался хозяином положения, разве он не отправил бы Никомеда в Рим заложником, что для того было бы хуже смерти? Первым двум персонажам воздается кара за их собственные злодеяния: их же злодейские намерения, в которых они не раскаиваются, служат их погибели; последний же принужден признать свое коварство после того, как восстание народа и великодушие его второго сына, которого он хотел возвысить в ущерб Никомеду, расстраивают его планы.

Такое благоприятное истолкование мнения Аристотеля означает желание не опровергнуть его, но увидеть в четвертом виде трагедий, который он отвергает, новый вид, более прекрасный, чем три, рекомендуемые им, и который он без сомнения предпочел бы, будь тот ему известен. Так мы воздаем хвалу нашему веку, нисколько не умаляя авторитет философа.[...]

По всей видимости, то, что говорил Аристотель

о разной степени совершенства трагедий, было полностью справедливым в его эпоху и для его соотечественников, - я в этом нисколько не сомневаюсь, но я не могу не заявить, что вкус нашего века отличен от вкуса его эпохи в том, что касается предпочтения одного вида трагедий другому, и, во всяком случае, утверждаю, что весьма нравившееся афинянам не нравится до такой же степени нашим французам. Я не нахожу другого способа оправдать мои сомнения и одновременно сохранить почтение, коего заслуживает все то, что Аристотель написал о поэтике.

Прежде чем перейти к следующей теме, остановимся на его мнении относительно двух вопросов, касающихся сюжетов трагедий, где участвуют близкие люди: во-первых, может ли поэт их измышлять, во-вторых, может ли он что-либо менять в тех, которые черпает из истории или из предания.

Что касается первого вопроса, то несомненно, что древние весьма сковывали себя, ограничивая все свои трагедии кругом немногих семейств, ибо в немногих семействах имели место трагические события; это заставило Аристотеля сказать, что сюжеты они находили случайно, а не путем искусства. Мне кажется, я уже говорил об этом

в другом рассуждении. Между тем возникает впечатление, что он предоставляет поэтам всю власть следующими словами: _они должны как следует пользоваться преданием или изобретать сами_. Эти слова разрешили бы вопрос, если бы не были слишком общими...

...предание и история так переплетены в древности, что мы из опасения неверно разделить их, предоставляем им равное право на нашей сцене. Достаточно того, что мы не вымышляем ничего такого, что само по себе совершенно неправдоподобно, но изображаем то, что, будучи вымышлено уже давно, хорошо знакомо зрителю и не может его неприятно поразить на сцене.

Все "Метаморфозы" Овидия явно вымышлены; в них можно черпать сюжеты трагедий, но нельзя измышлять по их образцу, разве что эпизоды такого же качества: основание этому находим в том, что хотя мы и не должны изобретать ничего неправдоподобного, а мифологические сюжеты вроде историй Андромеды и Фаэтона как раз таковы, однако придумывать эпизоды - значит не столько вымышлять, сколько добавлять к тому, что уже вымышлено; и эти эпизоды обретают некоторое правдоподобие в связи с основным действием, позволяя сказать, что коль скоро это

могло случиться, стало быть, могло случиться именно так, как описал поэт.

Такие эпизоды, однако, не годятся в трагедиях на исторический или полностью вымышленный сюжет, ибо им не хватало бы связи с основным действием и они были бы менее правдоподобны, чем оно. Появление Венеры и Эола было благосклонно принято в Андромеде, но если бы я заставил Юпитера спуститься с небес, чтобы примирить Никомеда с отцом, или Меркурия, чтобы раскрыть Августу заговор Цинны, я вызвал бы возмущение всей публики и эти чудеса уничтожили бы все то доверие, которое им внушили остальные события. Развязки при посредстве богов, появляющихся на машине, весьма часты у греков в их трагедиях, которые кажутся историческими и за этим исключением правдоподобными: поэтому Аристотель не осуждает полностью такие развязки, но лишь предпочитает им те, что вытекают из сюжета. Не знаю, что думали по поводу чудесных развязок афиняне, их судьи, но два только что приведенных мной примера достаточно определенно доказывают, что нам следовало бы остерегаться подражать им в этой вольности. Мне скажут, что подобные чудесные явления не могут нам понравиться,

ибо нам заведомо известна их искусственность, а также потому, что они противны нашей религии, тогда как греки воспринимали их по-другому. Я согласен, что следует сообразовываться с нравами зрителей, а в еще большей степени с их верованиями; но согласитесь, что мы не меньше верим в явления ангелов и святых, нежели древние верили в явления их Аполлона и Меркурия: и тем не менее, что сказали бы зрители, если бы с целью разрешить соперничество Ираклия и Марциана после смерти Фоки я воспользовался бы ангелом? Действующие лица этой драматической поэмы христиане, и появление в ней ангела было бы столь же оправдано, как появление языческих богов в трагедиях древних греков, однако оно неминуемо сделало бы ее смешной, и достаточно крупицы здравого смысла, чтобы согласиться с этим.[...}

Следующий вопрос - позволительно ли изменять что-либо в сюжетах, взятых из истории или предания, - кажется решенным Аристотелем, который высказывается в достаточно определенных выражениях, что _"не следует ни в чем изменять полученные сюжеты, и Клитемнестра должна быть убита не кем иным, как Орестом, а Эрифила не кем иным, как Алкмеоном"_. Это

положение, однако, можно несколько видоизменить и смягчить. Не подлежит сомнению, что обстоятельства того или иного события или, если угодно, способы его изображения находятся в нашей власти. История часто не описывает эти обстоятельства или сообщает о них так мало, что возникает необходимость дополнить ее, чтобы насытить драматическую поэму, и, видимо, можно даже предположить, что память зрителей, когда-то читавших обо всех этих событиях, не сохранила их так крепко, чтобы они заметили все допущенные нами изменения и обвинили нас в обмане, что они не преминули бы сделать, если бы увидели, что мы изменили основное событие. Такая подмена послужила бы причиной их полного недоверия ко всем остальным событиям, тогда как зрители, напротив, легко верят в последние, когда видят, что они ведут к той подлинной развязке, которая им известна и когда-то со страниц книги произвела на них более сильное впечатление. [...]

[...] Итак, основное событие необходимо сохранять, как это делали Софокл и Еврипид, однако, вместе с тем, следует рассмотреть, не отличается ли оно чрезмерной жестокостью и нет ли помех для его показа на сцене, то есть не может ли оно

хоть в чем-то поколебать доверие зрителей, которое они питают к истории и желают питать к преданию, ставя себя на место тех, кои когда-то принимали его за правду. Если подобное затруднение существует, лучше скрыть такое событие от взора зрителей и сообщить о нем в рассказе какого-нибудь персонажа, ибо рассказ поражает меньше, чем зрелище, и легче принимается нами за правду. [...]

Скажу больше, а именно: дабы ослабить или истребить страх зрителей перед каким-либо историческим событием, предпочтительнее, чтобы оно произошло в трагедии без участия главного действующего лица, ибо мы должны всегда поддерживать расположение к нему публики. [...] Я позволил себе многое в _Никомеде_: в действительности Прусий, отец Никомеда, хотел убить его, когда тот находился во главе войска; узнав об этом от самих убийц, Никомед вторгся в царство, Прусия, захватил его владения и вынудил злополучного отца спрятаться в пещере, где сам приказал его убить. Я же не дал событиям зайти так далеко и после того, как изобразил Никомед в столь добродетельным, что он не мог стать отцеубийцей, я почел себя вправе ограничиться тем, что представил героям вольным распоряжаться

жизнями своих преследователей, не вынуждая его на большее. [...]

...Тот же Аристотель дозволяет нам поступать таким образом, когда говорит, что _"поэт не обязан представлять событиям так, как они произошли, но так, как они могли произойти согласно законам правдоподобия и необходимости"_. Он часто; повторяет последние слова, но никогда их не объясняется постараюсь восполнить этот пробел, насколько смогу, и надеюсь, меня простят, если я впаду в заблуждение.

Прежде всего, хочу сказать, что его дозволение украшать исторические события правдоподобным вымыслом, вовсе не означает запрет отступать от правдоподобия в случае необходимости. Он дарует нам привилегию, а не возлагает на нас оковы: это следует из самих его слов. Если мы можем излагать события согласно законам правдоподобия или необходимости, стало быть, мы можем отступить от правдоподобия ради необходимости и вообще выбирать из двух то, что нам представляется наиболее уместным. [...]

Чтобы разъяснить, почему в одних случаях правдоподобие предпочитается необходимости, а в других необходимость правдоподобию, следует рассмотреть события, составляющие трагедию,

во-первых, с точки зрения их самих и нераздельных с ними обстоятельств, связанных с местом и временем, и, во-вторых, с точки зрения связи этих событий между собой, каковая заставляет их вытекать одно из другого. В первом случае следует предпочитать правдоподобие необходимости, во втором - необходимость правдоподобию.

Надобно изображать события происходящими там, где им легче и уместнее произойти, в течение должного для этого времени, не слишком уплотняя, ежели необходимость не понуждает нас представить их происходящими в одном месте и в течение одного дня. В другом рассуждении я уже показывал, что часто ради, сохранения единства места мы заставляем персонажей высказываться на площади, тогда как правдоподобнее было бы им беседовать в помещении, и я уверен, что, если бы все изображенное мною в _Сиде, Полиевкте, Помпее_ и _Лжеце_ рассказать в романе, время его действия не ограничилось бы одним днем. Необходимость подчиняться правилам единства места и времени освобождает нас в таком случае от правдоподобия, хотя и не позволяет нам изображать невозможное; но мы не всегда сталкиваемся с такой неизбежностью, и в _Субретке, Цинне, Феодоре_ и _Никомеде_ вовсе не возникла

необходимость отступить, как в названных выше трагедиях, от правдоподобия при изображении длительности их действия.

Мысленное превращение трагедии в роман - это пробный камень, позволяющий отличить необходимые события от правдоподобных. В театре мы стеснены пространством, временем и неудобствами постановки, препятствующими нам представить на сцене сразу множество персонажей из опасения, что одни окажутся бездействующими или будут мешать действиям других. Роман лишен всех этих стеснений: он предоставляет описываемым событиям все необходимое для их развития время: помещает персонажей, беседующих, действующих или мечтающих, в комнату, в рощу или на площадь в зависимости от того, где их уместнее изобразить; ему есть куда их направить: в его распоряжении - весь дворец, весь город, все королевство, вся земля; а если что-либо происходит и рассказывается в нем в присутствии тридцати персонажей, он может по порядку описать различные чувства каждого. Поэтому в романе нисколько не позволительна отходить от правдоподобия, ибо для этого у романиста нет никаких законных причин или оправданий. Поскольку театр не

представляет нам столько же свободы для правдоподобного изложения событий, ибо на сцене обо всем сообщается при посредстве персонажей, предстающих перед зрителем на короткий срок, постольку театр легче освобождает нас от правдоподобия. Можно было бы утверждать, что он нас не столько освобождает, сколько позволяет нам правдоподобие в более широком смысле, но поскольку Аристотель дает нам право излагать события согласно законам необходимости, я предпочитаю сказать, что все, происходящее в трагедии иначе, чем оно происходило бы в романе, лишено, если разобраться, всякого правдоподобия и должно быть отнесено к необходимому.

Несколько примеров этого можно найти в Горации: единство места здесь в точности соблюдено, все происходит в одном покое. Но если превратить эту трагедию в роман, соблюдая особенности всех сцен, включенных мною в пьесу, разве все в нем происходило бы в этом покое? В конце первого действия Куриаций и его невеста Камилла собираются присоединиться к остальным членам семьи, кои пребывают в другом покое; в промежутке между двумя действиями они получают: в этом же покое известие об избрании трех Гораци-

ев; в начале второго действия Куриаций, чтобы поздравить Горация, появляется в том же помещении, в каком он появлялся в первом действии: В романе он выразил бы свои поздравление там же, где было получено известие, в присутствии всей семьи, и отнюдь не правдоподобно, что он и Гораций уединяются, дабы сорадоваться, но в театре это необходимо, иначе нужно было бы одновременно изобразить проявления чувств трех Горациев, их отца, сестры Камиллы, Куриация и Сабины. Роман, который ничего не изображает наглядно, легко справился бы с этой задачей, но на сцене пришлось показать их чувства по отдельности, дабы внести в них некоторый порядок и присмотреться к ним поочередно, начав с переживаний этих двоих, коих я вынужден был привести в тот же покой против; правил правдоподобия. За исключением этой сцены, остальная часть действия совершенно правдоподобна и в ней нет ничего, что в романе было бы изображено иначе. В конце второго действия Сабина и Камилла, терзаемые мукой, удаляются из этого покоя в порыве отчаянья, каковое согласно правилам правдоподобия должно заставить их, рыдающих, скрыться в своих комнатах, где они и пребывали бы в романе и получили бы известие об исходе

битвы. Однако из-за необходимости показать их зрителям Сабина покидает свои комнаты в начале третьего действия и возвращается, чтобы высказать свое мучительное беспокойство все в тот же покой, где к ней присоединяется Камилла. За этим исключением, остальное действие так же правдоподобно, как и второе; а если вы пожелаете столь же строго разобрать первые сцены двух последних действий то наверняка увидите то же самое, а именно то, что в роман персонажи оказались бы в этих сценах в другом месте, а я в этом покое, раз они в конце каждого действия из него вы ходят.

Этих примеров довольно, чтобы разъяснить, как можно представить действие согласно законам необходимости, когда невозможно представить его согласно законам правдоподобия каковое всегда следует предпочитать необходимости, когда рассматриваются события сами по себе.

Другое дело, когда рассматривается связь событий между собой, которая заставляет их вытекать одно из другого: в этом случае необходимое предпочтительнее правдоподобного; не потому, что эта связь не должна быть всегда правдоподобной, но потому, что гораздо лучше, когда она одновре-

менно правда подобна и необходима. Причину этого легко понять. Когда связь между событиями правдоподобна, но не необходима, она не имеет большого значения в драматической поэме и та может без нее обойтись, но когда эта связь правдоподобна и необходима, она становится сущностью поэмы, каковая без нее не могла бы существовать. В _Цинне_ вы найдете примеры обоих видов связей между событиями: я имею в виду то, каким образом одно событие вытекает из другого. Заговор Цинны против Августа с необходимостью обусловлен его любовью к Эмилии, ибо он хочет на ней жениться, а она ставит ему условием их союза заговор. Из двух этих событий одно подлинно, другое правдоподобно, и их связь необходима. Доброта Августа вызывает в душе Цинны угрызения совести и нерешительность: эти угрызения и эта нерешительность имеют лишь правдоподобной причиной эту доброту и связаны с ней лишь правдоподобным образом, так как Цинна мог сохранить решимость и достичь цели, то есть жениться на Эмилии. Колеблясь, Цинна советуется с Эмилией: это всего лишь правдоподобно, но является необходимым следствием его любви, так как, если бы он отрекся от своих заговорщицких планов без ее согласия,

он никогда не добился бы поставленной цели, и вот, следовательно, необходимая связь между двумя правдоподобными поступками, или, если угодно, необходимая обусловленность одного правдоподобного действия другим, столь же правдоподобным.

Прежде чем дать определения правдоподобия и необходимости и провести между ними различие, я еще раз обращаюсь к событиям, составляющим трагедию, и нахожу, что мы можем вводить в нее три вида их в зависимости от того, какие именно считаем нужными в том или ином случае: одни следуют истории, другие дополняют историю, третьи искажают историю. Первые являются подлинными, вторые иногда правдоподобными и иногда необходимыми, третьи же всегда должны быть необходимыми.

Когда мы изображаем подлинные события, нам ни к чему радеть о правдоподобии, они не нуждаются в его опоре. _"То, что очевидно произошло,_ - говорит Аристотель, - _то могло произойти, так как если бы не могло произойти, то и не произошло бы"_. То, что мы добавляем к истории, не поддержано ее авторитетом и потому не имеет таких преимуществ. _"Мы от природы склонны полагать,_ - добавляет философ, - _что то, что не

случилось, не могло случиться"_, и вот почему то, что мы вымышляем, нуждается в правдоподобии, как можно большем, дабы в наш вымысел поверили.

Хорошо взвесив приведенные выше суждения Аристотеля, я полагаю, что нисколько не отступлю от него, если решусь, определяя правдоподобие, утверждать, что это _нечто явно возможное, соответственное благоприличию, и ни очевидно истинное, ни очевидно ложное_. Правдоподобие может быть подразделено, во-первых, на общее и единичное, во-вторых, на обычное и необычное.

Общее правдоподобие - это то, как возможно и уместно поступать королю, полководцу, влюбленному, честолюбцу и т. д. Единичное правдоподобие - это то, как мог или должен был поступать Александр, Цезарь, Алкивиад в согласии с тем, что нам сообщает об их действиях история. Таким образом, все противоречащее истории, не относится к правдоподобному, ибо является очевидно ложным, как, например, было бы неправдоподобно, если бы Цезарь после Фарсальской битвы вступил в дружеское общение с Помпеем или Август с Антонием послед битвы при Акциуме, хотя, если говорить вообще, правдоподобно, что во время гражданской войны

после большого сражения главы враждующих сторон примиряются, особенно если оба они великодушны.

Это очевидное искажение, разрушающее правдоподобие, может встречаться и в драмах целиком вымышленных. В них невозможно нарушить правду истории, ибо последняя не имеет к ним никакого отношения, но в них бывают введены различные обстоятельства, связанные с местом и временем, кои могут уличить автора в отступлении от истины, если он допускает просчет. Если бы я вывел в какой-нибудь трагедии королей Франции или Испании под вымышленными именами и временем действия выбрал бы век, история которого отмечает имена подлинных королей этих двух стран, искажение было бы видным и стало бы еще ощутимей, если бы я расположил Рим на расстоянии двух лье от Парижа, затем чтобы и туда и обратно мог бы быть совершен в течение одного и же дня. Есть вещи, на которые поэт ни в коем случае не имеет какого права. Он может позволить себе некоторую свободу в ращении с историей постольку, поскольку эта свобода относится к изображению действий отдельных лиц, таких, как Цезарь или Август, и приписать им поступки, коих они не совершали

или изобразить их иначе, чем они были совершены, но он не может нарушить хронологическую последовательность, дабы заставить Александра жить во времена Цезаря, и еще меньше он может изменять расположение различных местностей названия известных царств, областей, городов, гор и рек. Причина заключается в том, что эти области, горы, реки являются чем-то постоянным. Известное нам их местоположение было таковым с сотворения мира; мы должны предположить, что оно нисколько не менялось, если только об этом не говорит история, а география сообщает нам все их старые и новые названия. Таким образом, тот выставил бы себя на посмешище, кто вообразил бы, что во времена Авраама Париж располагался у подножья Альп или что Сена пересекала Испанию, и ввел бы подобные нелепицы в вымышленную драму. Но история трактует о вещах преходящих, сменяющих друг друга и длящихся лишь мгновение: многое из них ускользает от взора описывающего их. Потому невозможно указать на какую-либо историю, которая бы включала все происшедшее в тех местах, о каких она рассказывает, или все деяния тех, жизнь коих она описывает. Я не делаю исключения даже для Записок Цезаря который

писал свою собственную историю и должен был всю ее знать. Мы знаем, какие области орошали Рона и Сена до его прихода в Галлию, но мы знаем очень мало и, быть может, вообще ничего не знаем о том, что там до его прихода происходило. Таким образом, мы вполне можем отнести в ту эпоху события, воображаемые нами и якобы там происходившие, но мы не можем под предлогом поэтического вымысла и удаленности во времени менять подлинное расстояние от одного места до другого. [...]

Аристотель кажется в этом отношении более снисходительным, поскольку считает, что поэта можно простить, _если он погрешает против другого искусства, а не своего, как против медицины или астрологии_. На это я отвечу, что _он оправдывает поэта лишь при условии, если тот таким образом достигает цели своего искусства, коей не мог бы достичь иначе_; к тому же Аристотель признает, что _поэт в этом случае погрешает и что лучше, если бы он не погрешал вообще_. Что до меня, так если уж принимать это оправдание, я бы провел различие между искусствами, которые поэт может не знать без стыда, так как ему редко случается говорить о них в своих драмах, такими, как медицина и астрология, уже

названные мною, и искусствами, без полного или частичного знания коих он не сможет придать пьесе достоверность, - такими, как география и хронология. Поскольку он не сможет изобразить никакое событие, не выбрав ему места и времени действия, постольку непростительно, ежели он проявит невежество в выборе этого места или этой эпохи.

Перехожу к другому делению правдоподобия - на обычное и необычное. Обычным правдоподобием характеризуется событие, которое случается чаще, чем противоположное ему, или, во всяком случае, столь же часто, необычным правдоподобием - событие, которое происходит, правда, реже, чем противоположное ему, но не перестает быть вполне возможным и не относится ни к чудесам, ни к тем необыкновенным событиям, кои служат темой кровавых трагедий благодаря опоре, которую дает им история или общепринятые представления, и могут быть взяты за основание лишь для эпизодов пьес, в состав которых входят, ибо внушают веру лишь при условии этой опоры. Аристотель дает два понятия или общих примера этого выходящего из обычного ряда правдоподобия: во-первых, он приводит пример хитрого и ловкого человека,

который оказывается обманутым человеком менее ловким, во-вторых, пример слабого человека, который борется с более сильным и одерживает победу, что всегда особенно благосклонно воспринимается зрителем, когда дело менее ловкого и менее сильного более справедливо. В таком случае кажется, что само небо предрешает их успех, который тем легче внушает зрителям веру, что отвечает их пожеланиям, так как зрители всегда принимают большое участие в судьбе тех, чье поведение более достойно. Так, победа Сида над графом была бы отнесена к выходящему из обычного ряда правдоподобию, если бы не была подлинной. "_Правдоподобно_, - говорит наш философ, - _чтобы многие вещи происходили вопреки правдоподобию_", и, поскольку этими словами он признает, что необычные события происходят вопреки правдоподобию, я бы предпочел называть их просто вероятными и отнес бы в разряд необходимых, так как их никогда не следует изображать без необходимости.

Мне могут возразить, что, по мнению того же Аристотеля, _с точки зрения поэзии следует предпочитать невозможное вероятное невероятному, хотя и возможному_, и сделать отсюда вывод, что я не совсем прав, когда согласно моему определе-

нию требую от правдоподобного быть очевидно возможным, дабы оно было вероятным, ибо, согласно Аристотелю, существуют вещи невозможные, но вероятные.

Чтобы разрешить эту трудность и определить, какого свойства это невозможное вероятное, никаких примеров коего он не дает, я отвечу, что существуют вещи сами по себе невозможные, но представляющиеся вполне возможными и, следовательно, вероятными, когда их рассматриваешь с иной точки зрения. Таковы все те события, изображая которые мы искажаем историю. Невозможно, чтобы они произошли так, как мы их изображаем, ибо они произошли по-другому, и даже сам Господь Бог не властен изменить что-либо в прошлом, но они кажутся очевидно возможными, когда соответствуют общему правдоподобию, только бы зритель взирал на них, отделив их от истории, и соизволил на некоторое время забыть то, что в ней противоположно нашему вымыслу. Все, что происходит в _Никомеде_, невозможно, ибо, согласно истории, он приказал убить отца, так и не встретившись с ним, а его сводные братья находились в Риме в качестве заложников в то время, как он захватил царство Прусия. Все, что происходит в _Иракли-

и_, столь же невозможно, ибо он не был сыном Маврикия, вовсе не считался сыном Фоки и не воспитывался как сын во дворце тирана, но с войском обрушился на него с берегов Африки, которой правил, и, возможно, никогда Фоки не видел. Тем не менее события этих двух трагедий вовсе не воспринимаются как невероятные, и те, кому из истории известно противоположное, легко откладывают свои познания в сторону, дабы наслаждаться спектаклем, потому что эти события согласны с общим правдоподобием, хотя им и не хватает частного.

Все, что говорят нам мифы о богах и превращениях, тоже невозможно, но не перестает быть вероятным по причине общераспространенных представлений и переходившего из уст в уста предания, приучившего нас не удивляться этим рассказам. Мы даже вправе вымышлять по их образцу и добавлять столь же невозможные происшествия к тем, что мы заимствуем из древних небылиц. Зритель не обманывается в своих ожиданиях, когда название драматической поэмы приуготовляет его к тому, что он действительно увидит в ней одно только невозможное: он считает все в ней вероятным, и ему достаточно предположить (а он к этому готов), что в ней

выведены боги, вмешивающиеся в дела людей и вступающие с ними в общение, чтобы для него уже не составило никакого труда убедить себя в вероятности всего остального.

После того как я попытался разъяснить, что такое правдоподобие, настало время отважиться мне на определение необходимости, о коей так много говорит Аристотель и каковая только и может позволить нам изменять историю и отступать от правдоподобия. Итак, скажу, что необходимость в поэзии есть не что иное, как _потребность поэта достичь цели или заставить своих персонажей достичь ее_. Это определение основывается на различных значениях греческого слова avaykatov, которое не всегда означает совершенно необходимое, но иногда лишь полезное для достижения какой-либо цели.

Цели персонажей различны, как различны их намерения в зависимости от того или иного сюжета. Влюбленный хочет соединиться с возлюбленной, честолюбец - захватить корону, человек оскорбленный - отомстить обидчику, и так далее. То, что им потребно совершить для достижения своих целей, и составляет необходимое, каковое следует предпочитать правдоподобному, или, вернее, добавлять к правдоподобному в

том, что касается связи между поступками и их зависимости друг от друга. Полагаю, что я уже достаточно разъяснил этот вопрос, и более ничего к сказанному не добавлю.

Цель поэта - нравиться согласно законам своего искусства. Чтобы нравиться, он иногда вынужден усилить блеск прекрасных деяний и уменьшить ужас, который внушают злодейства. Именно из-за необходимости приукрашивать события он может погрешить против единичного правдоподобия, как-то исказив историю, но он не освобождается от общего правдоподобия, разве что в редких случаях ради вещей, обладающих высшей красотой и таким блеском, который ослепляет. В особенности он не должен допускать, чтобы вымышленные им прикрасы переходили за грань выходящего из обычного ряда правдоподобия, ибо они не являются совершенно необходимыми, и он поступил бы лучше, если бы обошелся без них, чем если бы украсил ими свою поэму против всякого правдоподобия. Чтобы нравиться согласно законам своего искусства, поэту необходимо подчинить действие правилам единства места и времени, и поскольку это совершенно необходимо и обязательно, ему здесь дозволяется гораздо больше, чем в случае с украшениями.

Поэту так трудно найти в истории или в вымыслах людей достопримечательные, достойные трагедии события, перипетии и развязка которых могли бы произойти в одном и том же месте и в течение одного дня без некоторого нарушения их естественного порядка, что я не считаю такое нарушение слишком уж предосудительным, коль скоро оно не приводит к невозможному. Есть прекрасные сюжеты, где этого отступления нельзя избежать, и щепетильный автор лишит себя явной возможности стяжать славу, а публику удовольствия, если не решится представить их на сцене из опасения, что ему придется вопреки правдоподобию ускорить течение событий. Я дам ему в этом случае совет, который он, быть может, найдет спасительным, а именно: не вводить в поэму никаких определенных указаний ни на время, ни на место действия. Воображению зрителя будет предоставлено больше свободы следовать за ходом действия, ежели последнее не будет размечено подобными вехами, и зритель сможет не заметить его ускорения, ежели они ему об этом не напомнят и помимо воли не заставят о том задуматься. Я всегда раскаивался в том, что в Сиде заставил короля сказать, что он желает, чтобы Родриго после разгрома мавров отдохнул часа

два перед поединком с доном Санчо: я сделал это с целью показать, что продолжительность пьесы не превышает двадцати четырех часов, а в результате лишь уведомил зрителей о том, с какой принужденностью она ограничена этим временем. Если бы я сказал о поединке, не указывая на время, быть может, натянутость не заметили бы.

Я не думаю, что в комедии поэт волен ускорять действие по причине необходимости ограничить его одним днем. Аристотель требует, чтобы все изображаемые в комедии события были правдоподобными, но не добавляет: или необходимыми, как в случае с трагедией. Таким образом, разница между событиями в той и другой довольно велика. В событиях комедии участвуют обыкновенные люди, и эти события составляют лишь любовные интриги и разные плутни, кои так легко укладываются в один день, что часто у Плавта и Теренция их продолжительность едва превышает время представления; а в трагедии дела общественного значения обычно переплетены с интересами прославленных лиц, кои в ней и выводятся; в трагедии говорится о битвах, взятии городов, великих опасностях, государственных переворотах, и все это трудно совмещается с той стремительностью, которую правило заставляет

нас придавать происходящему на сцене.

Если вы спросите меня, как далеко простирается эта потребная поэту свобода идти против правды и правдоподобия, я затруднюсь дать вам точный ответ. Я показал, что есть вещи, на которые мы не имеем никакого права, в том случае же, если мы его имеем, оно должно быть ограниченным более или менее в зависимости от большей или меньшей известности наших сюжетов. Мне было позволено гораздо меньше в _Горации_ и _Помпее_, чьи истории известны всем, нежели в _Родогуне_ и _Никомеде_, так как имена героев этих трагедий были мало кому ведомы, пока я не вывел их на сцену. Единственный предел этой свободы, который мы можем указать, состоит в том, что все наши дополнения к истории и все ее изменения никогда не должны внушать меньше доверия, чем то, что мы из нее сохраняем в данной драматической поэме. Именно так следует понимать стих Горация касательно вымышленных украшений:

Ficta voluptatis causa sint proxima veris {*}

{* Выдумкой теша народ, выдумывай с истиной сходно (Гораций. Наука поэзии / Пер. М. Гаспарова).}

и не распространять его смысл на те вымыш-

ленные украшения, некоторый образец коих можно найти в истории или в преданиях, выходящих за пределы нашего сюжета. Тот же Гораций разрешает этот вопрос, насколько его вообще можно разрешить, в другом стихе, коим я и завершу это рассуждение:

...Dabiturque licentia sumpta pudenter {*}.

{* ...Будет и здесь позволенье дано и принято с толком (Гораций. Наука поэзии / Пер. М. Гаспарова).}

Итак, будем пользоваться данным нам позволением со сдержанностью, но без опасений, а если возможно, не будем пользоваться им вообще; лучше вовсе не нуждаться в прощении, нежели получать его.

КОММЕНТАРИИ

С. 353. ...его испытывают нам подобные. - У Аристотеля: "...сострадание возникает к безвинно несчастному, а страх - перед несчастьем нам подобного (Поэтика, 1453 а. Цитаты в "Рассуждениях о трагедии" даются в переводе В. Г. Аппельрота).

Паоло Бени (1552-1625) - итальянский ученый, автор ряда работ по эстетике. Опубликовал в 1613 г. (а затем в 1623 г.) комментарий к "Поэтике" Аристотеля.

С. 354. ...Бени слишком буквально понял вы-

ражение "нам подобные"... Вступая в спор с итальянским филологом, Корнель, безусловно, имеет в виду закрепленное в ряде теоретических выступлений резкое деление жанров по сословно-иерархическому принципу.

Скидас был всего лишь левктрийский крестьянин... - Корнель имеет в виду рассказанную Плутархом в "Жизнеописаниях" историю жителя Левктры Скидаса, дочери которого подверглись насилию со стороны чужеземцев из Спарты. Отец, не добившись возмездия обидчикам, проклял спартанцев и лишил себя жизни на могиле дочерей. Этот рассказ использовал в качестве сюжета для трагедии "Скидас" (ок. 1604) знаменитый французский драматург начала XVII в. Александр Арди (1570-1632), под влиянием которого, по признанию самого Корнеля, написана его первая пьеса "Мелита".

...не потерпели даже упоминания о намерении обесчестить святую... Корнель намекает на критику его трагедии "Феодора" (1645), где есть подобный сюжетный мотив.

С. 355. Эдип - Корнель дает здесь аналитический пересказ сюжета трагедии Софокла "Эдип".

С. 357. ...после Платона, изгнавшего трагических поэтов из своей республики... - Знаменитый

древнегреческий мыслитель, философ-идеалист Платона (ок. 427 - ок. 347 гг. до н. э.) в своем сочинении "Государство" (кн. III) приходит к мысли о том, что поэты не достойны жить в идеальном государстве, ибо они создают лишь образы вещей, являющихся, со своей стороны, тенями вечных идей. Это положение находится в противоречии с его же концепцией поэзии, как божественного дара.

Робортелло - Франческо Робортелло (1516-1567), итальянский ученый-гуманист; издал в 1548 г. "Поэтику" Аристотеля с обширным комментарием к ней.

Полиевкт удался вопреки этому правилу... - В трагедии Корнеля "Полиевкт" (1643) главный герой, новообращенный христианин, в подтверждение своей преданности новой вере разбивает статуи языческих богов, за что казнен по приказу римского императора Деция, объявившего преследование христианства. Пьеса понравилась публике, но вызвала недовольство партии святош, почитавших ее слишком "светской" и, с другой стороны, чрезмерно экзальтированной.

Ираклий - имя главного героя трагедии Корнеля "Ираклий" (1647). Фока один из главных персонажей трагедии "Ираклий", император Во-

сточной Римской империи, завладевший троном законного наследника престола Ираклия. Убит заговорщиками с одобрения народа, восставшего против тирана; Корнель здесь очень сильно отходит от подлинной истории императора Фоки (602-610) и Ираклия (610-641). .

С. 360. Пульхерия, Марциан - положительные герои трагедии "Ираклий".

С. 361. Север - персонаж трагедии "Полиевкт", знатный римлянин, любимец императора. Феликс - персонаж трагедии "Полиевкт", римский сенатор, наместник Рима в Армении; отдал приказ казнить Полиевкта, но тут же раскаялся и сам обратился в христианство.

С. 362. ...в качестве примера приводит "Антигону", в коей Гемон обнажает меч. - В трагедии Софокла "Антигона" Гемон намеревается отомстить за свою невесту Антигону и убить отца, но Креонт убегает. Согласно мифу, Гемон кончает жизнь самоубийством после гибели Антигоны. Трагедия Еврипида "Антигона" не сохранилась.

С. 363. ...пятная их самих каким-нибудь злодеянием, как, например. Электру... - Имеются в виду трагедии Эсхила "Хозфон" и Софокла "Электра". Дочь Клитемнестры и Агамемнона Электра, обращенная в рабство своей матерью-убийцей,

призывает богов сокрушить возмездие на главу преступницы. В трагедии Софокла именно Электре принадлежит инициатива убийства.

С. 364. Все "Метаморфозы" Овидия... - "Метаморфозы" - поэма знаменитого римского поэта Публия Овидия Назона (43 г. до н. э. - 18 г. н. э.), состоящая из пятнадцати книг, в которых собрано свыше двухсот сказаний, имеющих своим финалом превращение.

Фаэтон - согласно преданию, Фаэтон, сын солнца (Гелиоса) и Климены (дочери морской богини Фетиды), испросил у отца разрешение проехать по небу в" его золотой колеснице. Не будучи в силах справиться с конями, несшими колесницу, Фаэтон стал причиной великих бедствий на земле, и Зевс, вняв мольбам богини земли Геи, разбил колесницу, а виновника низринул в волны реки Эридан.

Появление Венеры и Эола было благосклонно принято в "Андромеде"... Корнель пишет о своей трагедии "с богами на машинах" "Андромеде" (1647). Основой сюжета, по свидетельству самого автора, послужили измененные сказания из четвертой и пятой книг "Метаморфоз" Овидия. В качестве действующих лиц пьесы Корнель ввел богов Олимпа, в том числе богиню любви Венеру

и повелителя ветров Эола.

Меркурий - римский аналог бога греческой мифологии Гермеса; среди многочисленных функций, приписываемых ему, выделяется способность устанавливать связи между людьми, быть посредником между смертными и богами.

С. 365. Эрифила, Алкмеон - согласие мифу, Эрифила, жена Амфиона склонила его пойти в поход, стоивший ему жизни. Выполняя последнюю волю отца, их сын Алкмеон убил мать.

С. 367. "Субретка" - ранняя комедия Корнеля, поставленная в сезон 1633/34 г.

С. 368. ...все, происходящее в трагедии иначе, чем оно происходило бы в романе, лишено [...] правдоподобия и должно быть отнесено к необходимому. Корнель обосновывает театральную условность как важнейший закон драматургии, противопоставляя, по сути дела, свою эстетическую Концепция шапленовскому требованию иллюзии жизнеподобия. Отсюда и последующий разбор принципа единства места в "Горации".

С. 370 ...то, что не случилось, не могло случиться... - У Аристотеля читаем: "В возможность того, что не случилось, мы еще не верим" (Поэтика 1451 в).

Алкивиад - афинский государственный деятель

и полководец (451-404 гг. до н. э.).

...если бы Цезарь после Фарсальской битвы... - В битве при Фарсала (48 г. до н. э.) Юлий Цезарь одержал решающую победу над Помпеем.

С. 371. ...во времена Авраама... - т. е. около XIX в. до н. э. (так определяют эпоху, когда жил библейский патриарх Авраам, родоначальник израильтян и арабов).

...даже для Записок Цезаря... - имеются в виду Записки о галльской войне Гая Юлия Цезаря. В тех же Записках повествуется об экспедициях Цезаря в Германию и Британию. Кроме того, в последние годы жизни Цезарь писал Записки о гражданской войне, им не законченные и продолженные его соратниками.

С. 375. Теренций - великий римский комедиограф (185-159 гг. до н. э.).

Н. П. Козлова