

ИЗ «ГАМБУРГСКОЙ ДРАМАТУРГИИ»

ИЗ СТАТЬИ I 1 мая 1767 года

Я намерен сделать два замечания, которые, если ими будут руководиться, могут предохранить начинающего трагического поэта от больших ошибок. Первое касается трагедии вообще. Если поэт хочет вызвать удивление геройскими чувствами, то не должен распоряжаться ими слишком расточительно: что мы видим часто и у многих, тем мы перестаем любоваться. Кронегк слишком сильно погрешил против этого правила уже в своем «Кодре». Любовь к отечеству, доходящая до готовности умереть за него, должна была выделять только одного Кодра из среды других. Он должен был явиться перед нами единственным существом совершенно особого рода, чтобы произвести то впечатление, какое имел в виду поэт. Но и Элизинда, и Филаида, и Медон, одним словом, чуть не все одинаково готовы пожертвовать жизнью для отечества. Наше восхищение делится между ними, и Кодр теряется в массе. То же самое и здесь. Для всех христиан, какие только выведены в «Олинте и Софронии», мученически пострадать и умереть все равно, что выпить стакан воды. Мы так часто слышим эти благочестивые бравады, слышим из столь различных уст, что они теряют всякую силу. Второе замечание касается христианской трагедии особенности. Героями ее большею частью бывают мученики. Но мы живем в такое время, когда голос здравого рассудка раздается слишком громко, чтобы всякий сумасброд,

517

который охотно идет на смерть без всякой нужды, презрев все свои гражданские обязанности, смел притязать для себя на титул мученика. Мы слишком хорошо умеем теперь отличать ложных мучеников от истинных; мы настолько же презираем первых, насколько уважаем вторых; и много-много, если уроним слезу сожаления о той слепоте и неразумии, до которых, как мы видим, способно доходить человечество в их лице.

.....

Поэта нисколько не оправдывает то соображение, что были такие времена, когда подобное суеверие было всеобщим и могло ужиться рядом со многими хорошими качествами; что еще есть такие страны, где благочестивое простодушие не найдет в этом ничего отталкивающего. Ведь писал он свою трагедию не для тех времен и не затем, чтобы ставить ее в Богемии или Испании. Хороший писатель, в каком бы роде он ни писал, если он пишет не для того только, чтобы блеснуть своим остроумием и ученостью, всегда имеет в виду самых просвещенных и лучших людей своего времени и своей страны и считает достойным писать только то, что им нравится, что их может трогать. Даже драматический поэт, если он нисходит до простого народа, то лишь затем, чтобы исправить его, а не для того, чтобы укреплять в нем его предрассудки, его неблагородный образ мыслей.

ИЗ СТАТЬИ II 5 мая 1767 года

Следует сделать еще одно замечание, тоже касающееся христианской трагедии, — именно об обращении Клоринды. Как бы глубоко ни были мы убеждены в непосредственном действии благодати, оно не может производить благоприятного впечатления на сцене, где все, что относится к характерам действующих лиц, должно

вытекать из самых естественных причин. Мы допускаем чудеса на сцене только в области физических явлений, а в нравственном мире все должно идти своим естественным порядком, потому что театр должен быть школою нравственности! Побудительные причины всякого решения, всякой малейшей перемены в мыслях и взглядах

518

должны быть в точности взвешены между собой по отношению к уже задуманному характеру, и они должны производить только то впечатление, какое могут вызвать по самой строгой справедливости.

С точки зрения этих двух замечаний даже «Полиевкт» Корнеля заслуживает порицания. А так как подражания ему все более и более грешили в этом отношении, то, без сомнения, нам еще придется ждать такой трагедии, которая была бы достойна названия христианской. Я разумею такую пьесу, в которой бы христианин интересовал нас только как *христианин*. Но возможна ли действительно такая пьеса? Быть может, личность истинного христианина совсем не театральна? Быть может, тихая покорность, неизменная кротость, существеннейшие его свойства, противоречат самой задаче трагедии, которая стремится страсти очищать страстями? Ожидание им награды блаженства за пределами этой жизни не противоречит ли тому бескорыстию, которым, по нашему желанию, должны отличаться все добрые и великие деяния, происходящие на сцене с начала до конца?

Пока произведение гения, относительно которого только из опыта можно узнать, сколько трудностей он в силах преодолеть, не опровергнет непререкаемо эти сомнения, мой совет: не ставьте на сцене ни одной из христианских трагедий, какие существуют до сих пор. Этот совет, основанный на требованиях искусства, лишит нас только весьма посредственных пьес, а своего значения не утратит от того, что придется по сердцу людям малодушным, испытывающим какой-то трепет, когда они слышат на сцене выражение тех самых чувств, которые они привыкли испытывать лишь в более священном месте. Театр никому не должен подавать повода к соблазну, и я бы желал, чтобы он мог и хотел предотвращать всякий соблазн.

ИЗ СТАТЬИ VII

22 мая 1767 года

Пролог являет нам драму во всем ее достоинстве, позволяя нам видеть в ней некое добавление к законам. Есть такие черты в нравственном поведении, человека,

519

которые слишком ничтожны по своему непосредственному влиянию на благосостояние общества и слишком изменчивы по своему характеру, чтобы быть достойными или способными стоять под надзором закона. С другой стороны, есть и такие, для которых недействительна вся сила закона, побудительные причины которых так непонятны, а сами по себе они столь неслышанны и так неизмеримы по своим последствиям, что или совсем ускользают от кары закона, или решительно не могут быть достойно наказаны по заслугам. Не хочу ограничивать комедию сферой первых как разновидностью смешного, а трагедию — вторыми как явлениями нравственного мира, которые выходят из ряда обыкновенных, приводят ум в удивление, потрясают душу. Гений смеется над всеми этими разграничениями критики. Но нельзя оспаривать того, что драма вообще берет свои сюжеты или по ту, или по эту сторону границ закона и касается предметов, подлежащих его ведению, лишь настолько, насколько они переходят в смешное или относятся к области ужасного.

ИЗ СТАТЬИ XIV

16 июня 1767 года

Мещанская трагедия нашла себе весьма основательного поборника в том французском критике, который ознакомил своих соотечественников с «Сарою Сампсон».^a Французы вообще редко одобряют какие-либо произведения, если у них нет собственных образцов их.

Имена принцев и героев могут придать пьесе пышность и величие, но нисколько не способствуют ее трогательности. Несчастья тех людей, положение которых всего ближе к нашему, естественно, всего сильнее действуют на нашу душу, и если мы сочувствуем королям, то просто как людям, а не как королям. Если благодаря сану их несчастья приобретают большее значение, то в нас они от этого не возбуждают большего сочувствия. Бывает, что речь идет и о целых народах, но для нашего сострадания

520

нужна отдельная личность: государство не может вызвать нашей симпатии, как понятие слишком отвлеченное для ваших чувств.

«Мы несправедливы к человеческому сердцу, — говорит также Мармонтель, — и не понимаем человеческой природы, если думаем, будто нужны титулы, чтобы волновать и трогать. Священные имена друга, отца, возлюбленного, мужа, сына, матери, наконец вообще человека патетичнее всех остальных; они всегда, навеки сохраняют свои права. Что нам за дело до того, каково положение, имя и происхождение того несчастного, которого снисходительность к недостойным друзьям и соблазнительный пример вовлекли в игру, который через нее лишился своего благосостояния и чести и теперь томится в тюрьме, мучимый стыдом и раскаянием? Если спросят, кто он, то я отвечу: он был честный человек, и на свое мучение он — муж и отец; его жена, которую он любит и взаимностью которой пользуется, теперь в крайней нужде и, кроме слез, ничего не может дать своим детям, когда они просят хлеба. Укажите в истории героев положение более трогательное, более вызывающее на нравственные размышления, одним словом — более трагическое! И если, наконец, этот несчастный отравится, если он, отравившись, узнает, что небо еще хотело спасти его в эту печальную и ужасную минуту, когда к страху смерти присоединяются мучительные мысли о том, что он мог жить счастливо, скажите мне, чего в этом сюжете недостает, чтобы он был достоин трагедии? Необыкновенного, чудесного, скажут нам. Как! Разве вы не видите этого чудесного во внезапном переходе от чести к позору, от невинности к преступлению, от самого сладостного спокойствия к отчаянию, одним словом — в той глубине несчастья, в которую человек низринут просто вследствие слабости воли?»

Но как бы французам ни развивали эти соображения их Дидро и Мармонтели, все же, кажется, мещанская трагедия не будет иметь у них большого успеха. Эта нация слишком тщеславна, слишком влюблена в титулы и другие внешние знаки отличия. У них все, даже самые простые люди, хотят знаться с высшими, а общество равных считается дурным обществом. Конечно, сильный талант может иметь большое влияние на свой народ; природа нигде не отказывалась от своих прав; она, может быть,

521

и во Франции только ждет писателя, который был бы в состоянии изобразить ее во всем ее истинном величии и силе. Есть много красот в попытке, сделанной неизвестным автором в одной пьесе, которую он назвал «Картиной бедности», а пока она понравится французам, нам бы следовало сделать ее достоянием нашего театра.

СТАТЬЯ XV

19 июня 1767 года

^a «Journal Etranger», Décembre, 1761 («Иностранный журнал», декабрь, 1761).

В шестнадцатый вечер (среда 13 мая) давали «Заиру» Вольтера.

«Любителям истории литературы, — говорит Вольтер, — будет небезинтересно узнать, как эта пьеса возникла. Некоторые дамы упрекали автора в том, что в его трагедиях мало любви. Он отвечал им, что, по его мнению, трагедия не самое подходящее место для любви, но если уж они непременно желают влюбленных героев, то он их выведет не хуже всякого другого. Пьеса была окончена в восемнадцать дней и имела большой успех. В Париже ее называют христианской трагедией, и ее часто играли вместо «Полиевкта».

Следовательно, мы обязаны этим произведением дамам, и оно надолго еще останется их любимой пьесой. Юный пылкий монарх, подчиняющийся только любви; гордый победитель, побеждаемый только красотой; султан — не многоженец; сераль, превращенный в жилище всевластной повелительницы, куда всем открыт доступ; покинутая девушка, вознесенная на высшую ступень счастья только благодаря своим очаровательным глазам; сердце, в котором религия борется с любовью, которое колеблется между своим богом и своим кумиром и готово бы отдаться вере, если бы не пришлось ради этого перестать любить; ревнивец, который сам сознает свою неправоту и карает себя за нее, — если все эти прелестные мотивы не подкупят прекрасного пола, то чем еще можно его подкупить?

«Сама любовь диктовала Вольтеру его Заиру!» любезно говорит один учтивый критик. Он сказал бы вернее: *галантность*. Я знаю только одну трагедию, которую

522

внушила любовь: это «Ромео и Юлия» Шекспира. Правда, у Вольтера влюбленная Заира высказывает свои чувства весьма изысканно и пристойно; но что этот язык в сравнении с тем живым изображением самых малейших, самых неуловимых изворотов, которыми любовь вкрадывается в нашу душу, всех тех незаметных побед, которые она одерживает, всех тех ухищрений, при помощи которых она подчиняет себе другие страсти, пока не остается единственным властелином всех наших желаний и антипатий? Вольтер прекрасно понимает канцелярский, если можно так выразиться, язык любви, то есть тот язык, тот тон его, к которому прибегает любовь, когда хочет выразиться осторожнее и скромнее, когда хочет сказать только то, чем можно угодить чопорной софистике и холодному критику. Но самый лучший канцелярист не всегда хорошо знает все правительственные тайны, а если Вольтер и обладал столь же глубоким пониманием сущности любви, как Шекспир, то он, во всяком случае, не хотел обнаружить его здесь, и потому произведение его оказалось намного ниже творца.

Почти то же самое можно сказать и по поводу ревности. Ревнивый Оросман — фигура очень бледная в сравнении с ревнивым Отелло Шекспира. А между тем очевидно, что Отелло служил образцом для Оросмана. Сиббер говорит, что Вольтер завладел факелом, который зажег трагический костер Шекспира.^b Я бы сказал — он завладел головнею из этого костра, притом такую, которая больше дымит, чем светит и греет. Из слов Оросмана мы узнаем, что он ревнив; мы видим, что он действует опрометчиво, как свойственно ревнивцу. Но что касается самой ревности, то о ней мы не узнаем в конце концов ничего; напротив, Отелло — подробнейший учебник этого пагубного безумия. Здесь мы можем научиться всему, что относится к ней, — и как вызывать эту страсть и как избегать ее.

^b From English Plays Zara's French author fir'd
Confess'd his Muse, beyond herself, inspir'd
From rack'd Othello's rage he rais'd his style
And snatch'd the brand, that lights this tragic pile.
[Заиры автор был, как сам поведал он,
Созданьями творцов английских вдохновен.
Он слог возвысил свой Отелло гневом ярым
И трагедийным сам охвачен был пожаром.]

Но вечно Шекспир да Шекспир! — скажут некоторые мои читатели. — Разве только он и понимал все лучше чем французы? Это нам досадно; мы ведь не можем читать его. Пользуясь этим случаем напомнить публике о том, о чем она, повидимому, умышленно готова забыть. У нас есть перевод Шекспира. Едва он был окончен, как никто уже не обращает на него внимания. Критики говорили о нем много дурного. А мне весьма хочется сказать о нем побольше хорошего не из желания противоречить этим ученым людям и не для того, чтоб отстаивать те ошибки, которые они в нем заметили, но потому, что, по моему мнению, не следовало придавать такого значения этим ошибкам. Дело это было трудное: всякий другой, кроме Виланда, ошибался бы в спешке еще чаще, а по незнанию или по лености еще больше бы пропускал трудных мест. Но едва ли кто лучше его сделает то, что у него сделано хорошо. Шекспир в том виде, как он дал нам его, это книга, которую нельзя не рекомендовать. Нам еще долго придется изучать те красоты, с которыми он нас знакомит, пока те пятна, которые там есть, не станут до такой степени заметны для нас, что мы почувствуем необходимость лучшего перевода.

Но возвратимся к «Заире». Автор поставил ее на парижской сцене в 1733 году, а через три года она была переведена на английский язык и давалась в Лондоне в театре Дрюри-Лен. Переводчиком ее был Аарон Хилл, сам драматический поэт, и не из плохих. Вольтер был весьма польщен этим, и стоит прочесть то, что он по этому поводу говорит в «Посвящении» своей пьесы англичанину Фалькенеру свойственным ему тоном горделивой скромности. Но не все, что он говорит, следует принимать за чистую монету. Горе тому, кто сочинения Вольтера читает без того скептицизма, с каким он написал некоторую часть их!

Он говорит, например, своему английскому другу: «У вас был обычай, которому подчинялся даже Аддисон,^c

обычай ведь так же силен, как разум и закон. Этот обычай, несколько не разумный, состоял в том, что каждое действие должно было оканчиваться стихами совершенно в другом вкусе, чем остальная часть пьесы; притом в этих стихах непременно должно было заключаться сравнение. Федра, удаляющаяся со сцены, весьма поэтически сравнивает себя с ланью, Катон — со скалою, а Клеопатра — с детьми, которые плачут до тех пор, пока не заснут. Переводчик «Заиры» первый отважился защищать права природы против этих правил, столь чуждых ей. Он отменил этот обычай; он почувствовал, что страсть должна говорить своим истинным языком, а поэт постоянно должен скрываться, чтобы мы видели только героя».

В этом месте не более трех уклонений от истины, а этого для господина Вольтера вовсе немного. Правда, что у англичан, начиная с Шекспира, был обычай кончать парюю рифмованных стихов действие, написанное белыми стихами. Но что в этих рифмованных стихах заключались только сравнения, что эти сравнения непременно должны были в них заключаться, это совершенно неверно. И я решительно не понимаю, как мог Вольтер сказать это прямо в глаза англичанину: ведь он мог же допустить, что тот тоже читал трагических поэтов своего народа! Во-вторых, неправда и то, будто Хилл отступил от этого обычая в своем переводе «Заиры». Почти невероятно, что Вольтер не перечитал

^c «Le plus sage de vos écrivains», — прибавляет Вольтер. Как это точнее перевести? Sage значит мудрый, но кто же сочтет Аддисона за самого мудрого из английских писателей? Я вспомнил, что французы называют sage также и девушку, которую нельзя упрекнуть в ошибке, в каком-нибудь явно неблагоприятном поступке.

Может быть, к нашему случаю подойдет это значение? Тогда можно было бы перевести так: «Аддисон — тот из ваших писателей, который всех ближе подходит к нам, безупречным, благоразумным французам».

перевода своей пьесы тщательнее, чем я или кто-либо другой. А, однако, это так. Как верно то, что он написан белыми стихами, так же верно и то, что каждое действие кончается двумя или четырьмя рифмованными строками. Правда, сравнений в них нет; но, как сказано выше, среди всей массы таких рифмованных стихов, которыми оканчивают действие Шекспир, Джонсон, Драйден, Ли, Отвэй, Роу и многие другие, на каких-нибудь пять строк придется уж наверно целая сотня, где тоже нет сравнений. Что же нового у Хилла? А если бы и было что-нибудь новое, приписываемое ему Вольтером, все-таки, в третьих, неправда то, что пример его имел такое влияние, какое ему приписывает Вольтер. Трагедий,

525

в которых акты кончаются рифмованными стихами, в Англии и до сей поры появляется столько же, если не больше, чем таких, где этого нет. Сам Хилл ни в одной из своих пьес, написанных уже после перевода «Заиры», не отступал вполне от старинного обычая. И какая важность, слышим ли мы в конце рифму или нет? Если она есть, то, быть может, она хоть приносит пользу оркестру, как знак — браться за инструменты, и этот условный знак гораздо приличнее, когда его содержит сама пьеса, чем когда он дается свистком или ключом.

СТАТЬЯ XVI 23 июня 1767 года

Английские актеры во времена Хилла играли весьма неестественно; особенно в трагедии игра их была крайне необуздана и утрирована. Если им приходилось изображать сильные страсти, то они кричали и жестикулировали, как одержимые, а остальную часть роли произносили с напыщенной, холодной торжественностью, так что каждое слово обличало актера. Поэтому, когда Хилл намеревался дать на сцене свой перевод «Заиры», то поручил роль героини одной молодой женщине, которая никогда не играла в трагедии. Он рассуждал так: у нее есть чувство, голос, благородная внешность, умение держаться. Она еще не усвоила себе ложного театрального тона: ей не нужно отучаться сперва от ошибок; если она может заставить себя в продолжение двух часов быть действительно тою, кого она изображает, то ей только нужно говорить естественно, и все пойдет хорошо. Так и вышло, и театральные педанты, которые утверждали, наперекор Хиллу, что такую роль может хорошо исполнить только очень опытная, долго упражнявшаяся актриса, были посрамлены. Эта молодая актриса была женой актера Колли Сиббера, и ее дебют на восемнадцатом году был верхом совершенства. Замечательно, что и французская актриса, в первый раз игравшая Заиру, была тоже начинающая. Молодая и очаровательная девица Госсен сразу приобрела себе известность, и даже Вольтер был от нее в таком восхищении, что горько жаловался на свою старость.

526

За роль Оросмана взялся родственник Хилла, не актер по профессии, а человек с положением в обществе. Он играл из любви к искусству и нимало не стеснялся выступать перед публикой, чтобы выказать свое дарование, которое имеет такую же цену, как и всякое другое. В Англии не редкость подобные случаи, когда люди с положением играют на сцене просто для собственного удовольствия. «Единственно, что в этом удивительно, так это то, что мы этому удивляемся, — говорит Вольтер. — Нам бы следовало принять в соображение, что все на свете зависит от привычки и взгляда. Когда-то французский двор танцевал на сцене с оперными актерами, и в этом ничего особенного не находят, кроме того, что подобного рода увеселения вышли из моды. Какая разница между обоими искусствами? Разве та, что одно искусство настолько выше другого, насколько и таланты, требующие особых духовных сил, выше простой телесной ловкости?»

На итальянский язык «Заиру» очень точно и весьма изящно перевел граф Гоцци;

перевод этот помещен в третьем томе его сочинений. На каком языке нежные чувства выражаются трогательнее, нежели на итальянском? Но едва ли можно одобрить ту единственную вольность, которую дозволил себе Гоцци в конце пьесы. Когда Оросман закалывает себя, Вольтер дает ему произнести еще несколько слов, чтобы успокоить нас насчет участи Нерестана. Что же делает Гоцци? Очевидно, итальянец нашел, что было бы слишком скучно, если бы турок умер так спокойно. Он влагает в уста Оросмана еще целую тираду, полную восклицаний, горьких воплей и отчаяния. Ввиду ее своеобразия приведу ее в виде сноски.^d

527

Удивительно все же, как в этом случае немецкий вкус расходится с итальянским! Для итальянца Вольтер слишком краток, для нас, немцев, он очень растянут. Едва успел Оросман сказать: «Я обожал ее и отомстил», едва он успел нанести себе смертоносный удар, как мы уже опускаем занавес. Но правда ли, что именно немецкий вкус этого требует? Мы делаем подобные сокращения во многих пьесах. Однако зачем мы их делаем? Неужели мы в самом деле хотим, чтобы конец трагедии отличался краткостью эпиграммы? Чтобы она завершалась ударом кинжала или последним вздохом героя?

Откуда берется у нас, спокойных и серьезных немцев, такое капризное нетерпение, что мы, когда кара уже свершилась, не хотим выслушать даже и нескольких слов, столь

^d Questo mortale che per le vene
Titti mi scorre, omai non è dolore
Che basti ad appagarti, anima bella.
Feroce cor, cor dispietato, e misero.
Paga la pena del delitto orrendo.
Mani crudeli — oh Dio — Mani, che siete
Tinte di sangue du si cara donna,
Voi — voi — dov'è quell'ferro?
L'acuta punta
Tenebre, e notte
Si fanno intorno...

527

Perchè non posso...
Non posso spargere
Il sangue tutto?
Sì, sì, lo spargo tutto, anima mia.
Dove sei? — più non posso — oh Dio! Non posso —
Vorrei... vederti — io manco, io manco, oh Dio!
[Тот смертный ужас, что бежит по жилам,
Еще не боль, что даровать покой,
Душа прекрасная, тебе могла бы.
Безжалостное сердце! Час настал:
Теперь свое злодейство ты искупишь.
О эти руки! Вы обогрены
Ее бесценной кровью... Боже правый!..
Вы... вы... Где меч? Вонзить его себе
Вторично в грудь... Но где же меч? О горе!
Пусть острие...
Ужасной ночи сумрак
Меня объял...
Зачем я не могу
Всю кровь мою, всю кровь
Пролить до капли?
Нет, я ее пролью, душа моя...
Где ты? Уходят силы... Увидать
Тебя еще... Я умираю... Боже!

необходимых для полного завершения пьесы? Но я напрасно доискиваюсь причины того, чего нет. У нас достало бы хладнокровия дослушать поэта до конца, если бы актер решился довериться нам. Мы охотно выслушали бы последний завет великодушного султана, разделили бы удивление и сострадание Нерестана, но нам это не полагается. Почему же не полагается? На это «почему» у меня

528

нет никакого «потому». Не вина ли это актеров, играющих Оросмана? Вполне понятно, что им хотелось бы оставить за собой последнее слово. Заколот себя и удостоился рукоплесканий! Некоторое тщеславие артистам извинительно.

Ни у одной нации «Заира» не встретила критика более строгого, чем у голландцев. Фридрих Дейм, быть может родственник знаменитого актера — однофамильца на амстердамском театре, нашел в ней столько промахов, что счел делом легким написать трагедию лучше ее. Он и написал трагедию,^е где существо дела — в обращении Заиры, и все кончается тем, что султан преодолевает свою страсть и отправляет христианку Заиру в ее отечество со всеми теми почестями, которые подобали ее новому высокому положению, а старый Лузиньян умирает от радости. Можно ли требовать большего? Единственная непростительная ошибка со стороны трагического поэта та, что мы остаемся холодны к его пьесе, как бы он ни старался заинтересовать нас, какими бы внешними правилами ни руководился. Деймы могут, конечно, критиковать пьесы, но им не следует братья самим натягивать лук Одиссея. Это я говорю потому, что мне не хотелось бы, чтобы по его неудачной попытке исправить пьесу заключили о неосновательности самой критики. Упреки его во многих случаях совершенно основательны. Особенно верно подметил он у Вольтера неумение выбирать место действия и недостаточную мотивировку появления и ухода действующих лиц. От его внимания не укрылась и несообразность шестого явления в третьем действии. «Оросман, — говорит он, — приходит за Заирою, чтобы ввести ее в мечеть. Заира отказывается, но не объясняет причины своего отказа; она уходит, а Оросман стоит как дуралей. Сообразно ли это с его достоинством? Согласно ли это с его характером? Почему он не настаивает, чтобы Заира высказалась яснее? Почему он не идет за нею в сераль? Разве он не мог туда итти за нею?»

Добрый Дейм! Ведь если бы Заира высказалась яснее, что случилось бы с прочими действиями? Не разлетелась бы тогда в прах и вся трагедия? Совершенно справедливо! И вторая сцена четвертого акта так же нелепа.

529

Оросман опять возвращается к Заире; Заира опять уходит без всякого объяснения, и Оросман, бедный малый, утешает себя на этот раз монологом. Но, как я уже сказал, надобно было все-таки вести интригу или поддерживать неизвестность до пятого действия, и если вся трагическая развязка держится на волоске, то ведь и более серьезные вещи в мире держатся так же непрочны.

Последняя сцена, упомянутая мною, вообще такова, что актер, играющий роль Оросмана, может выказать в ней всю тонкость своего искусства во всем том скромном блеске, который способен оценить лишь столь же тонкий знаток искусства. Он должен переходить от одного душевного движения к другому и уметь немой игрой придать такую естественность этому переходу, чтобы не было заметно ни малейшего скачка и чтобы зритель был увлекаем быстрым, но все же отчетливым нарастанием переживаний. С самого начала Оросман выказывает все свое великодушие, готов и желает простить Заиру, даже если ее сердце уже и не свободно, лишь бы она была настолько искренна, чтобы не скрывать от него доле этой тайны. Но страсть в нем снова пробуждается, и он требует, чтобы она пожертвовала ему соперником. Он делается до того нежен, что уверяет Заиру в

^е Zaire, bekeerde Turkinne, Treurspel, Amsterdam, 1745.

полном своем расположении, лишь бы она выполнила это условие. Но Заира утверждает, что она невиновна, а против этого у него есть весьма ясные, по его мнению, доказательства; поэтому им мало-помалу овладевает сильное озлобление. Так, от гордости переходит он к нежности, а от нежности к гневу. Все, что советует соблюдать Ремон де Сент-Альбин в своем «Актере», Экгоф выполняет с таким совершенством, что можно подумать, будто он только и мог служить примером для критика.

ИЗ СТАТЬИ XXVIII

4 августа 1767 года

В тридцать четвертый вечер (понедельник 29 июня) давали пьесу Реньяра «Рассеянный».

Трудно поверить, чтобы наши деды понимали немецкое заглавие этой пьесы («Der Zerstreute»). Еще Шлегель

530

переводил французское заглавие «Distract» словом «Trümer» (мечтатель). Быть рассеянным, zerstreut, просто образовано по аналогии с французским словом distract. Мы не хотим решать вопрос, имел ли кто право создавать такие слова, но будем их употреблять, коль скоро они созданы. Они понятны, и этого достаточно.

Реньяр поставил на сцену своего «Рассеянного» в 1697 году, и пьеса не имела ни малейшего успеха. Но через 34 года, когда актеры снова вернулись к ней, успех ее был весьма значителен. В каком же из этих случаев публика была права? Может быть, она ни тогда, ни на этот раз не была неправа. В первый раз публика более строгая не признала в пьесе хорошей, настоящей комедии, за какую, без сомнения, выдавал ее автор. Во второй раз публика более снисходительная приняла ее просто за то, что она есть, то есть за фарс, за шутку, которая должна смешить; все смеялись и были благодарны автору.

В первый раз публика думала так: «...non satis est risu diducere rictum auditoris...» (...смех у зрителя вызвать — этого мало...),

а во второй:

«...et est quaedam tamen hic quoque virtus» (...но есть своя заслуга и в этом).

Кроме версификации, которая к тому же весьма неудовлетворительна и небрежна, эта комедия, вероятно, стоила Реньяру небольшого труда. Характер своего главного героя он нашел совсем готовым у Ла Брьюера. Ему оставалось только взять самые выдающиеся черты его и изобразить их или в действии, или в рассказе. Своего он прибавил немного.

Против такого отзыва нечего возразить; зато многое можно сказать против другой оценки, в которой дело рассматривается с нравственной точки зрения. Говорят, Рассеянный человек не может быть предметом нападок комедии. Почему же? Рассеянность, говорят нам, есть болезнь, несчастье, а не порок. Над рассеянным так же не следует смеяться, как и над человеком, у которого болит голова. Комедия должна нападать только на те пороки, которые можно исправить. А кто рассеян от природы, того так же точно нельзя исправить насмешками, как и хромого.

531

Но правда ли, что рассеянность — такой душевный изъян, против которого все наши усилия бесплодны? Действительно ли это природный недостаток, а не дурная привычка? Не могу с этим согласиться. Разве мы не владем нашим вниманием? Разве не в нашей воле напрягать его или отвлекать от чего-либо по желанию? И что такое рассеянность, как не неправильное применение нашего внимания? Рассеянный думает как раз не о том, о чем бы следовало думать в соответствии с впечатлениями данной минуты. Его душа не спит, не оглушена, не лишена способности действовать; она только отвлечена, она только действует в другой сфере. Но как она может проявляться там, так может проявляться и здесь; ее естественное призвание — быть налицо при чувственных изменениях в теле.

Стоит труда отучить ее от этого призвания; так неужели нельзя ее снова возвратить к нему?

Но допустим, что рассеянность — недостаток неисправимый; где же это, однако, писано, что в комедии мы должны смеяться только над нравственными недостатками, над исправимыми пороками? Всякая несообразность, всякий контраст недостатка с действительностью смешны. Но смех и насмешка — две вещи совершенно различные. Мы можем смеяться над человеком, при случае смеяться даже ему в лицо, нисколько не насмехаясь над ним. Это различие неоспоримо и хорошо известно; однако все придирки к полезности комедии, сделанные в последнее время Руссо, объясняются только тем, что он недостаточно принял в расчет это различие. Он, например, говорит: «Мольер заставляет нас смеяться над мизантропом, тогда как мизантроп — честный человек в пьесе. Стало быть, Мольер оказывается врагом добродетели, представляя добродетельного достойным презрения». Нисколько; мизантроп вовсе не становится человеком, достойным презрения, а остается таким, каким был, и смех, вызываемый теми забавными положениями, в какие его ставит поэт, нисколько не уменьшает нашего уважения к нему. То же самое и с рассеянным; мы смеемся над ним, но разве это значит, что мы его презираем? Мы ценим его остальные прекрасные качества, как они того заслуживают, и не будь их, мы даже не стали бы смеяться над его рассеянностью. Наделите этой рассеянностью

532

человека дурного, безнравственного и посмотрите, будет она тогда смешна? Нет, она будет неприятна, противна, отвратительна, но не смешна.

СТАТЬЯ XXIX 7 августа 1767 года

Комедия старается исправлять людей смехом, а не насмешкою, и она не ограничивается исправлением именно только тех пороков, над которыми смеется, и только тех людей, которые заражены этими смешными слабостями. Польза, которую она действительно приносит всем, заключается в самом смехе, в упражнении нашей способности подмечать смешное, легко и быстро раскрывать его под разными масками страсти и моды во всех его сочетаниях с другими, еще худшими качествами, а также и с хорошими, даже под морщинами торжественной серьезности. Если мы допустим, что «Скупой» Мольера не исправил ни одного скупого, а «Игрок» Реньяра ни одного игрока, если согласимся, что смех никаким образом не может исправить этих безумцев, тем хуже для них, а не для комедии. Если она не может врачевать неизлечимо больных, то с нее достаточно и того, что она будет укреплять силы здоровых. Комедия «Скупой» назидательна и для щедрого, а «Игрок» — и для того, кто совсем не играет; те слабости, которых эти люди чужды, есть у других, с которыми им приходится жить; полезно знать тех, с кем легко можно столкнуться в обществе, полезно предохранить себя от влияния дурных примеров. Предохранительные меры — это тоже ценное лекарство, и во всей морали нет средства более сильного и действенного, чем смех.

В заключение вечера давалась «Загадка, или что больше всего нравится дамам», комедия Лёвена в одном действии.

Если бы Мармонтель и Вольтер не писали сказок и повестей, то французский театр лишился бы многих новинок. Больше всего из этого источника черпала комическая опера. Из сказки Вольтера «*Ce qui plaît aux dames*»^f

533

взят сюжет для комедии в четырех действиях с ариями под заглавием «*La Fée Urgèle*»,^g которую в декабре 1765 года сыграли в Париже итальянские актеры. Повидимому, Лёвену

^f Что нравится дамам (ред.).

^g Фея Ургела (ред.).

служила оригиналом не столько эта пьеса, сколько сказка Вольтера. При оценке статуи следует обращать внимание и на тот кусок мрамора, из которого она изваяна, и, принимая в расчет первоначальную форму этого куска, можно извинить, что та или иная часть тела вышла слишком короткой, то или другое положение фигуры слишком принужденно; так же следует отклонить критику, которая стала бы укорять Лёвена за характер его пьесы. Пусть, кто может, сделает из сказки о ведьмах что-нибудь более правдоподобное! Сам Лёвен считает свою загадку не более как легкой шуткой, которая может иметь успех на сцене, если ее хорошо сыграют. Превращения, танцы и пение помогают этой цели, и было бы просто капризом не находить во всем этом ничего приятного. Правда, остроумие Педрилло не оригинально, но вполне удачно. Мне кажется только, что оруженосец или конюший, понимающий все нелепости и сумасбродства странствующих рыцарей, не на своем месте в сказке, основанной на вере в колдовство и считающей рыцарские похождения славными подвигами, достойными человека разумного и храброго. Но, как уже выше сказано, это шутка, а шутки не следует подвергать строгому анализу.

В тридцать пятый вечер (среда 1 июля) давали «Родогюну» Пьера Корнеля в присутствии его величества короля датского.

Корнель объявил, что он весьма высоко ценит эту трагедию, что он ставит ее гораздо выше «Цинны» и «Сида», что в других его пьесах мало таких достоинств, которые не сочетались бы все в этой трагедии, а именно: удачный сюжет, новизна вымысла, звучный стих, верные рассуждения, сильные страсти, интерес, постоянно возрастающий с каждым действием.

Нам следует остановиться на образцовом произведении этого великого человека.

То историческое событие, на котором оно основано, Аппиан Александрийский рассказывает в конце своей

книги о сирийских войнах. «Димитрий, прозванный Никатором, предпринял поход против парфян и жил некоторое время в качестве военнопленного при дворе царя их Фраата, на сестре которого, Родогюне, он женился. Между тем Диодот, служивший прежним царям, завладел сирийским престолом и возвел на него ребенка, сына Александра Нота, именем которого он и управлял вначале в качестве опекуна. Но вскоре он низверг молодого царя, сам возложил на себя корону и назвался Трифоном. Когда Антиох, брат пленного царя, живший в Родосе, узнал о его судьбе и о тех смутах, которые вслед затем возникли в государстве, он возвратился в Сирию, с большим трудом одолел Трифона и велел его казнить. После этого он обратил свое оружие против Фраата и потребовал от него освобождения своего брата Димитрия. Фраат, устранившись печальных последствий, действительно освободил Димитрия, однако между ним и Антиохом произошла битва, в которой последний был разбит и от отчаяния покончил с собой. Димитрий, снова возвратившись в свое государство, был убит своею женою Клеопатрою из ненависти к Родогюне, хотя сама Клеопатра, огорченная этим браком, вышла раньше замуж за брата его Антиоха. У нее было два сына от Димитрия, но старшего из них, Селевка, вступившего на престол после смерти отца, она сама умертвила стрелою из лука, потому ли, что боялась с его стороны мщениия за смерть отца, или потому, что ее побуждала к этому природная жестокость. Младшего сына звали Антиохом; он наследовал своему отцу и насильно заставил преступную мать выпить яд из кубка, который она приготовила для него». В этом рассказе хватило бы материала и не на одну трагедию. Чтобы создать из этого трагедии «Трифон», «Антиох», «Димитрий», «Селевк», от Корнеля потребовалось бы изобретательности немногим больше того, сколько ее потребовалось на «Родогюну». Но его в особенности пленил образ оскорбленной жены, которая не находила достаточно жестокой мести за поругание своего сана и супружеского ложа. Эту женщину он и выбрал героинею своей трагедии, и, бесспорно, пьеса его должна была называться не «Родогюна», а «Клеопатра». Он сам соглашался с этим, но озаглавил пьесу первым именем, а не вторым, из опасения, что зрители смешают эту

царицу Сирии с знаменитою последнею царицей Египта, носившей то же имя. «Я считал себя, — говорит он, — тем более вправе позволить себе эту вольность, что и сами древние, как я заметил, не признавали необходимым озаглавливать свои пьесы именем героев и, не колеблясь, называли их по имени хора, который гораздо менее принимает участия в действии и является в нем более эпизодично, чем у меня Родогуна. Доказательством тому может служить трагедия Софокла «Трахинянки», которую мы бы озаглавили не иначе, как «Смерть Геракла». Это замечание само по себе весьма правильно; древние не придавали заглавию особого значения; они вовсе не считали, что оно должно указывать на содержание; довольно и того, если оно дает возможность отличать одну пьесу от другой, а для этого достаточно малейшего признака. Но я не думаю также, чтобы Софокл решился назвать именем Деяниры ту трагедию, которую он назвал «Трахинянки». Он не затруднился дать ей заглавие, не имеющее значения, но безусловно не решился бы дать ей обманчивое заглавие, такое, которое бы могло ввести нас в заблуждение. Опасение Корнеля было чрезмерным. Кто знает египетскую царицу, знает и то, что Сирия — не Египет, что несколько царей и цариц носили одинаковые имена; а кто ее не знает, тот не может смешать ее с сирийскою царицею. Корнелю не следовало бы по крайней мере так тщательно избегать даже имени Клеопатры в своей трагедии; от этого пострадала ясность первого действия, и немецкий переводчик весьма хорошо поступил, что не соблюдал этой осторожности. Ни один писатель, а тем менее поэт не должен принимать своих читателей или зрителей за таких круглых невежд; ему иной раз следует иметь в виду, что если они чего не знают, так могут ведь спросить!

СТАТЬЯ XXX 11 августа 1767 года

По истории Клеопатра убивает своего мужа, умерщвляет стрелою одного из своих сыновей и хочет извести ядом второго. Несомненно, одно преступление вытекало

536

из другого, и все они в сущности шли из одного источника. По крайней мере можно с известной вероятностью допустить, что только ревность могла сделать озлобленную жену такою же свирепою матерью. Видеть рядом с собой вторую жену, делить с ней любовь мужа и величие сана — все это легко могло довести чувствительную и гордую женщину до решимости — вовсе не владеть тем, чем она не могла владеть безраздельно. Димитрий не должен больше жить, потому что он не хочет жить для одной Клеопатры. Виновный муж гибнет, но в лице его гибнет отец, который оставляет сыновей-мстителей. В пылу страсти мать совсем забыла о них или помнила, но только как о своих сыновьях, в любви которых она была уверена, или рассчитывала, что если они будут выбирать между родителями, их сочувствие все же окажется на стороне той, кому первой была причинена обида. Но на деле случилось другое: сын стал царем, а царь видел в Клеопатре уже не мать, а цареубийцу. Она имела причины ожидать от него всего худшего, а с этого момента — и он от нее. В сердце ее еще кипела ревность; вероломный муж еще остался жить в лице сыновей. Она возненавидела все, напоминавшее ей, что она когда-то любила его. Чувство самосохранения распалило эту ненависть; мать была решительнее сына, преступница — решительнее того, кто пострадал от преступления. Она совершила вторичное убийство, чтобы первое осталось безнаказанным; она убила сына и успокаивала себя тою мыслью, что убила человека, который сам замышлял погубить ее; она собственно не совершает убийства, а только предупреждает свою гибель. Младшего сына постигла бы та же участь, что и старшего, но он был предусмотрительнее и счастливее. Он принуждает мать выпить яд, который она приготовила для него; тут одно злодеяние — месть за другое, и вопрос о том, к кому мы будем питать больше отвращения или сочувствия, решается смотря по обстоятельствам.

Это тройное убийство составило бы только одно действие, имеющее начало, середину и конец в одной и той же страсти одного и того же лица. Чего же здесь недостает для сюжета трагедии? Для гения тут есть все, для бездарного писателя — ровно ничего. Тут нет ни любви, ни интриги, ни узнавания, ни удивительных неожиданных

537

случайностей; все идет своим естественным путем. Этот естественный путь увлекает гения, но пугает бездарность. Гения могут интересовать только такие события, которые вытекают одно из другого, только цепь причин и следствий. Объяснять последние первыми, соразмерять их друг с другом, всюду тщательно устранять случайность и вести действие так, чтобы все, что случается, случалось так и не могло произойти иначе, — вот его дело, если он работает на исторической основе и превращает бесполезные сокровища, накопляющиеся в памяти, в материал, дающий пищу уму. Напротив, остроумие выбирает не такие факты, которые вытекают одни из других, а только сходные и противоположные, если оно отваживается на произведение, которое собственно должно бы быть только созданием гения, и выбирает такие события, между которыми общего только то, что они происходят одновременно. Связывать их между собой, переплетать и перепутывать их нити так, что мы каждую минуту готовы смешать одно с другим и переходим от одной странности к другой, — вот на что способно остроумие, и только на это. Благодаря постоянному перекрещиванию этих разноцветных нитей получается такая ткань, которая в искусстве является тем, что в ткацком деле называется *changeant*. Такую материю нельзя назвать ни голубою, ни красною, ни зеленою, ни желтою: в ней есть все цвета. Смотришь с одной стороны — она такая, с другой — другая. Это модная забава, шутовской наряд для детей.

Теперь судите сами, обработал ли свой сюжет великий Корнель как гений или просто как остроумный человек. Чтобы ответить на этот вопрос, стоит только применить к делу положение, в верности которого никто не сомневается: талант любит простоту, а остроумие — сложность.

По истории Клеопатра убивает своего мужа из ревности. Из ревности? — думал Корнель; так это совсем обыкновенная женщина; нет, моя Клеопатра должна быть такой героиней, которая, конечно, готова еще потерять мужа, но отнюдь не престол; ее муж любит Родогюну, но не столько это огорчает ее, сколько то, что Родогюна такая же царица, как она. Подобный мотив гораздо возвышеннее.

538

Совершенно справедливо: гораздо возвышеннее и... гораздо неестественнее. Во-первых, гордость есть вообще порок более противоестественный, более искусственный, нежели ревность. Во-вторых, гордость в женщине еще противоестественнее, чем в мужчине. Природа создала женщину для любви, а не для жестокости; она должна возбуждать к себе привязанность, а не страх; только очарование ее дает ей силу; только благодаря ласкам может она властвовать, но должна желать власти не в большей мере, чем может наслаждаться ею. А такая женщина, которая желает господства только ради господства, у которой все склонности подчинены честолюбию, которая не знает иного счастья, кроме счастья повелевать, тиранствовать и попирает пятою целые народы, — такая женщина, конечно, однажды, да и не только однажды, могла действительно существовать, но все-таки она исключение. А кто изображает исключения, тот, бесспорно, изображает нечто не вполне естественное. Клеопатра Корнеля, — такая женщина, которая для того, чтобы удовлетворить своему властолюбию, своей оскорбленной гордости, решается на всякие преступления, которая действует только по маккиавелевским правилам, — есть выроdek своего пола, и Медея в сравнении с нею особа добродетельная, даже очаровательная. Ведь все те жестокости, которые совершает Медея, она совершает из ревности. А любящей и ревнивой женщине я еще могу простить все; она такова, какою и быть должна, — только в более резкой степени. Но вся душа возмущается против

женщины, которая совершает злодеяства с холодной жестокостью, по заранее обдуманному плану, под влиянием гордости и честолюбия, и никакое искусство поэта не в состоянии сделать ее для нас привлекательной. Мы дивимся ей, как дивимся какому-нибудь чудовищу, а как только наше любопытство удовлетворено, благодарим небо за то, что природа так заблуждается только раз в тысячу лет, и досадуем на поэта, решающегося выдавать нам таких уродов за людей, изучение которых будто бы может быть полезно для нас. Если проследить всю историю, то из пятидесяти женщин, которые свергли с престола и убили своих мужей, едва ли найдется одна такая, относительно которой нельзя было бы доказать, что только поруганная любовь заставила ее решиться

539

на подобный шаг. Едва ли хоть одна из них доходила до этого из одного желания властвовать, из гордого стремления самой владеть тем скипетром, которым владеет любящий супруг. Правда, многие из них, захватив в свои руки кормило правления как оскорбленные жены, владели им с достоинством, свойственным мужчине. От своих холодных, сварливых, неверных мужей они слишком натерпелись всего, что может быть оскорбительного в подчинении, и тем дороже была для них независимость, приобретенная с крайней опасностью. Но, наверное, ни одна из них не думала втайне и не чувствовала того, что Корнель заставляет свою Клеопатру говорить о себе самой; это — самое бессмысленное хвастовство пороком. Самый закоренелый злодей умеет оправдаться перед самим собою, старается уверить себя, что преступление, совершенное им, не такое уж великое преступление или что его побудила к нему неизбежная крайность. А если он хвастается пороком как пороком, то это решительно противно природе, и величайшего порицания заслуживает тот поэт, который из желания сказать что-нибудь блестящее и поражающее хочет ввести нас в такое заблуждение насчет человеческого сердца, будто истинные его стремления влекут его к злу ради самого зла.

Однако у Корнеля, чаще чем у кого-либо, мы встретим такие неудачно изображенные характеры, такие устрашающие тирады, и весьма возможно, что им-то он и обязан своим титулом: великий. Правда, у него все дышит героизмом, но также и тем, что должно бы было быть не способным ни к какому героизму и действительно не способно к нему — пороком. Корнеля следовало бы назвать исполинским, гигантским, а не великим. Не может быть великим то, что неправдиво.

СТАТЬЯ XXXI

14 августа 1767 года

По истории Клеопатра мстит только своему мужу, а Родогюне она не могла или не хотела мстить. У поэта месть оказывается давно совершившеюся; о гибели Димитрия только рассказывается, и все действие пьесы связывается

540

с Родогюной. Корнель не хотел, чтобы его Клеопатра остановилась на полпути; она не должна считать себя отомщенной, если не отомстит Родогюне. Конечно, для ревнивой женщины естественно быть еще неумолимее к своей сопернице, чем к своему неверному мужу. Но Клеопатра Корнеля, как мы сказали, не особенно ревнива или даже вовсе не ревнива; она только честолюбива, а месть женщины честолюбивой не может походить на месть ревнивой. Обе эти страсти слишком разнородны, так что последствия их не могут быть одинаковы. Честолюбие всегда не чуждо некоторого благородства души, а месть решительно противоречит благородству, так что честолюбец не может мстить без меры и цели. Пока он стремится к этой цели, он не знает границ в своем мщении, но как только цель достигнута и страсть его удовлетворена, мстительное чувство начинает охладевать и успокаиваться. Он уже соразмеряет месть не с тем злом, которое перенес, а скорее с тем, какого опасается в дальнейшем. Если человек не может ему больше вредить, он забывает и вред, который тот ему причинил. Кого ему нет причины бояться, того он презирает, а

кого презирает, того считает не заслуживающим мести. Напротив, ревность есть своего рода зависть, а зависть — порок мелочный, низкий, не знающий иного удовлетворения, кроме полного уничтожения предмета, ее вызывающего. Ревность бушует, как неугасимое пламя; ничем нельзя утолить ее, так как оскорбление, пробудившее ее, никогда не перестанет быть все тем же оскорблением и чем дальше, тем делается сильнее. Поэтому и жажда мести никогда не стихнет, и рано или поздно человек совершает ее с той же яростью. Такова именно месть Клеопатры у Корнелия, и несоответствие этой страсти с ее характером не может не производить на нас крайне противоречивого впечатления. Ее горделивые замыслы, ее неудержимое стремление к независимости и честолюбие показывают в ней великий, возвышенный дух, чем она и заслуживает наше удивление. Но ее коварная злоба, ее испуганная жажда мести женщине, которой ей уже нет оснований бояться, ибо она в ее власти, которой она Должна бы простить, будь у нее хоть искра благородства, легкость, с которой она не только сама совершает

541

преступления, но считает способными и других на столь же бессмысленные поступки, — до такой степени роняют ее в наших глазах, что мы не знаем границ в нашем презрении к ней. Такое презрение оказывается в конце концов несовместимым с восхищением, и от Клеопатры не остается ничего, кроме гнусной, отвратительной женщины, которая все время безумствует и неистовствует и которой по праву принадлежит первое место в доме умалишенных.

Но мало того, что Клеопатра мстит Родогюне. Поэт хочет, чтобы она исполнила это самым необычайным образом. Как же он это устраивает? Если Клеопатра сама уберет Родогюну со своей дороги, то дело будет слишком просто; что может быть естественнее, как извести ненавистную женщину? И не лучше ли допустить, чтобы в ее лице была в то же время казнена и любовница? И чтобы казнена она была своим же любовником? Почему бы не так? Придумаем, что Родогюна еще не сочеталась браком с Димитрием и что после его смерти оба сына влюбились в отцовскую невесту, придумаем, что сыновья эти — близнецы и престол принадлежит старшему, но мать постоянно скрывала, кто из них старший. Придумаем, что мать, наконец, решила открыть эту тайну, или не открыть, а просто объявить старшим и возвести на — престол того из них, который согласится на известное условие, и закончим тем, что условие это — убийство Родогюны. Теперь у нас есть все, чего мы хотели: оба принца без ума влюблены в Родогюну, и кто из них согласится убить свою возлюбленную, тот и будет царствовать.

Прекрасно, но нельзя ли еще больше запутать дело? Нельзя ли нам поставить этих добрых принцев в положение еще более затруднительное? Попробуем. Давайте выдумаем, что Родогюна узнает про замысел Клеопатры; еще выдумаем, что она больше любит одного из принцев, но не открылась ему, да и никому другому и не хочет открыться, что она твердо решила не выходить замуж ни за одного из братьев: ни за любимого ею, ни за того, кому достанется престол, а выберет в мужья только того, кто окажется всего достойнее ее. Родогюна хочет быть отомщенной, и быть отомщенной в лице матери принцев.

542

Она должна объявить им: «Кто из вас хочет обладать мною, тот пусть убьет свою мать!»

Браво! Вот это я называю интригой! Принцы очутились в прелестном положении! Им-таки трудненько будет выпутаться из него! Мать говорит им: «Кто из вас хочет царствовать, тот пусть убьет свою любовницу!» А любовница говорит: «Кто из вас хочет обладать мною, тот пусть убьет свою мать!» Принцы, конечно, должны быть весьма добродетельны, друг друга любят всем сердцем, дьяволица-мать внушает им большое почтение, а кокетливая фурия-повелительница их сердец — столь же сильную нежность. Ведь если они не будут очень добродетельны, то интригу не столь трудно будет распутать, как это кажется; или она окажется так запутана, что больше запутать ее уже

нельзя. Один идет и убивает принцессу, чтобы завладеть престолом, и все кончено. Или другой идет и убивает мать, чтобы завладеть принцессой, и тоже все кончено. Или они оба идут и убивают возлюбленную, оба хотят завладеть престолом; так интрига не распутается. Или они оба убивают мать и оба хотят овладеть девушкой; так интрига тоже не может распутаться. А если они оба очень добродетельны, то ни один из них не захочет убить ни ту, ни другую, и они будут стоять смиренхонько на одном месте, разинув рты и сами не зная, что им делать; и в этом-то именно красота положения. Конечно, пьеса выйдет очень странной оттого, что в ней женщины неукротимее самых неистовых мужчин, а мужчины женоподобнее самых жалких женщин. Но что за беда? Может, в этом еще лишнее достоинство пьесы: будь все наоборот, она была бы такой банальной, такой избитой!

Но, говоря серьезно, я не знаю, большого ли труда стоят такие вымыслы: я никогда не пробовал, да едва ли когда и решусь попробовать. Но я знаю одно, что подобные вымыслы нелегко переваривать.

Не потому, конечно, что это голые выдумки, что в них нет и следа исторической действительности. Подобное затруднение Корнель всегда мог бы устранить. «Можно сомневаться, — говорил он, — простирается ли свобода поэзии настолько далеко, чтобы она была вправе измышлять целые события, в которых играют роль исторические

543

лица, как я поступил здесь, где после рассказа в первом действии, служащего основой всего остального, до следствий, сказывающихся в пятом действии, в драме нет ничего исторического. Однако я полагаю, — продолжает он, — что если мы возьмем от истории только конечный результат, то все предварительные обстоятельства, все, что ведет к этому результату, в нашей власти. По крайней мере я не помню ни одного правила, ограничивающего подобную свободу, и опыт древних решительно на моей стороне. Сравните хотя бы «Электру» Софокла с «Электрой» Еврипида и посмотрите, есть ли что у них общего, кроме только результата, кроме последних моментов в злоключениях их героини. К этому, разумеется, оба они идут различными путями, применяя свойственные каждому из них средства, и необходимо предположить, что по крайней мере одна из трагедий есть чистый вымысел автора. Или обратим внимание на «Ифигению в Тавриде», которую Аристотель называет нам как образец совершенной трагедии и которая тоже смахивает на чистый вымысел, ибо основана на предании, будто Диана в облаке похитила Ифигению с алтаря, где ее готовились принести в жертву, и подставила на ее место козу. Но особенного внимания заслуживает «Елена» Еврипида, где как главное действие, так и эпизоды, как завязка, так и развязка с начала до конца вымышлены и от истории остались только имена».

Конечно, Корнель имел право обращаться с историческими фактами по своему усмотрению. Он мог, например, изобразить Родогюну сколь угодно молодой, и Вольтер совершенно неправ, когда выводит на основании истории, что Родогюна не могла быть так молода, что она вышла замуж за Димитрия в ту пору, когда были еще детьми оба принца, которым теперь должно бы было быть по крайней мере по двадцати лет. Какое дело до того поэту? Его Родогюна вовсе не выходила замуж за Димитрия; она была очень молода, когда Димитрий хотел жениться на ней, немногим старше и в то время, когда его сыновья влюбились в нее. Вольтер положительно несносен со своею историческою критикой. Лучше бы он вместо этого проверял даты в своей «Всеобщей истории».

544

СТАТЬЯ XXXII 18 августа 1767 года

Что касается примеров, заимствованных у древних, то Корнель мог бы обратиться за ними и к более ранней эпохе. Многие воображают, что трагедия была изобретена в Греции действительно для освежения в памяти великих и необыкновенных событий, что

поэтому исконным ее назначением было строго следовать по стопам истории, не уклоняясь ни вправо, ни влево. Но эти люди ошибаются. Уже Феспид нимало не заботился об исторической истине.^h Правда, что этим он вызвал строгое порицание Солона. Но, не говоря уже о том, что Солон больше понимал толку в государственных законах, чем в поэзии, можно другим путем устранить те выводы, какие можно было бы сделать из его порицания. Уже при Феспиде искусство пользовалось всеми преимуществами, хотя еще и не могло показать себя достойным их по приносимой им пользе. Феспид сочинял, вымышлял, заставляя самых известных лиц говорить и делать то, что он хотел; но, быть может, он не умел придать своим вымыслам ни правдоподобия, ни назидательности. Следовательно, Солон видел в них только искажение истины и не замечал ни тени пользы. Он ратовал против яда, который легко мог повести к губительным последствиям, так как давался без противоядия.

Я очень боюсь, что Солон, пожалуй, назвал бы жалкою ложью и вымыслы великого Корнеля. Ведь к чему все эти вымыслы? Вносят ли они хотя малейшее правдоподобие в историю, которую он ими загромождает? Они неправдоподобны даже и сами по себе. Корнель гордился ими как плодами весьма замечательной силы воображения, а ему бы следовало знать, что доказательством творческого духа являются не всякие вымыслы вообще, а только вымыслы целесообразные.

Поэт находит в истории женщину, убившую мужа и сыновей: такое злодейство способно возбудить страх и сострадание, и он решает сделать его сюжетом трагедии. Но история не сообщает ему ничего больше, кроме этого голого факта, а последний столь же возмутителен, как

545

и необычен. Больше трех сцен из этого не выйдет, и притом совершенно неправдоподобных сцен, так как отсутствуют детали, поясняющие событие. Что же делает поэт?

Смотря по тому, насколько он заслуживает это имя, он может усмотреть более важный недостаток сюжета или в его неправдоподобии, или в краткости и сухости содержания.

Если он истинный поэт, то он прежде всего постарается придумать такой ряд причин и следствий, в силу которых эти невероятные преступления должны совершиться. Неудовлетворенный тем, что возможность их основывается просто на исторической достоверности, он будет стараться так изобразить характеры действующих лиц, будет стараться, чтобы те происшествия, которые вызывают его героев к деятельности, так неизбежно вытекали одно из другого, он будет стараться, чтобы страсти так строго гармонировали с характерами и развивались с такою постепенностью, чтобы во всем нам был виден только самый естественный, самый правильный ход вещей, и при каждом шаге, который делают его герои, мы должны были бы сознавать себе, что и мы поступили бы точно так же при подобной же силе страсти и в подобном же положении; что нас при этом поражает только незаметное приближение к цели, которую наше воображение страшится представить себе и к которой мы приходим наконец, проникнутые самым глубоким состраданием к тем, кого увлекает этот роковой поток событий, полные ужаса при мысли о том, что и нас может увлечь подобный же поток, и мы тогда совершим такие поступки, на которые в хладнокровном состоянии считаем себя неспособными. Если поэт пойдет по этому пути, если талант подскажет ему, что он не сложит позорно оружия, то это уже устранил скудную краткость его фабулы. Его не будет уже заботить мысль о том, как наполнить пять действий столь немногими событиями. Он, напротив, будет бояться, что в рамке этих пяти действий не уместится весь тот материал, который при его обработке будет постоянно разрастаться сам собою, если только поэт сумеет понять скрытые в нем возможности и развернуть их.

^h Diogenes Laertius, Lib. I, § 59.

Напротив, поэт, который мало заслуживает названия поэта, являясь просто остроумным человеком и хорошим

546

стихотворцем, такой поэт, говорю я, не будет поражен невероятностью сюжета, а увидит в нем скорее источник удивительных эффектов, действие которых ему отнюдь не следует ослаблять, чтобы не лишиться себя самого верного средства возбуждать ужас и сострадание. Ведь он плохо понимает, в чем, собственно, состоит этот ужас и это сострадание, и поэтому, чтобы вызвать ужас, он постарается придумать как можно больше странных, невероятных, неожиданных, небывалых происшествий, а чтобы возбудить сострадание, сочтет необходимым прибегнуть к измышлению самых необычайных и самых отвратительных злодейств и бедствий. Поэтому, как только он выудит из истории какую-нибудь Клеопатру, убийцу своего мужа и сыновей, то, чтобы обратить этот сюжет в трагедию, он сочтет своей задачей только заполнить промежутки между двумя преступлениями, и притом заполнить их такими вещами, которые по меньшей мере столь же невероятны, как и самые эти преступления. Все это, и собственные свои вымыслы и исторический материал, он месит, как тесто, и делает из этого роман, отменно длинный, отменно тяжеловесный, а когда тесто хорошо смесилось, — насколько можно смешать соломенную сечку с мукой, — он раскладывает его на проволочный остов действий и сцен; он заставляет своих героев рассказывать и рассказывать, бесноваться и говорить рифмованными стихами, — и вот в месяц или полтора, смотря по тому, легко или с трудом подбираются рифмы, чудо готово; его называют трагедией, печатают и ставят на сцене, читают и смотрят, награждают похвалами или освистывают, — оно удерживается на сцене или забывается, смотря по тому, как судьба решит. Ведь *et habent sua fata libelli*.¹

Смею ли применить все это к великому Корнелю? Или еще требуются длинные пояснения? Благодаря неисповедимой судьбе, которой подчиняются как сочинения, так люди, вся Франция, а с нею вместе и вся Европа больше столетия восхищались его «Родогюной» как величайшим, образцовым произведением величайшего трагика. Может ли быть неосновательным вековое удивление?

547

Где так долго были у людей и глаза и вкус? Неужели с 1644 по 1767 год только гамбургскому драматургисту суждено было открыть пятна на солнце и низвести созвездие на степень метеора?

О нет! Уже в прошлом веке сидел однажды в парижской Бастилии честный гурон. Время тянулось для него медленно, хотя он был в Париже, и от скуки он стал изучать французских поэтов. Этому гурону «Родогюна» вовсе не понравилась. Потом в начале нынешнего столетия жил где-то в Италии один педант, у которого голова была битком набита трагедиями греков и своих земляков XVI века, и он тоже нашел в пьесе Корнеля много недостатков. Наконец явился несколько лет тому назад даже один француз, вообще большой поклонник Корнеля (человек богатый и с весьма добрым сердцем; он принял участие в бедной, покинутой внучке великого поэта, воспитал ее под своим надзором, научил писать приятные стишки, устроил сбор вспоможений для нее, а чтобы обеспечить ее приданым, написал обширный комментарий к творениям ее деда, давший большой доход, и т. д.), но все-таки и он признал «Родогюну» произведением крайне несообразным и не мог надивиться, что такой великий человек, как великий Корнель, мог написать подобную чепуху. Без сомнения, автор «Драматургии» учился у одного из этих людей, по всей вероятности у последнего. Ведь понятно, что только француз открывает иностранцам глаза на ошибки француза. Разумеется, иностранец рабски следует ему, а если не ему, так по крайней мере итальянцу, если уж не гурону. Все-таки у кого-нибудь из них он позаимствовался. Кому может прийти в голову, что немец дошел до всего своим умом,

¹ И у книг есть своя судьба (*ред.*).

сам отважился усомниться в достоинствах француза?

При следующем представлении «Родоюны» я буду говорить подробнее об этих моих предшественниках. Мои читатели желают итти далее, я тоже. Теперь еще несколько слов о переводе, в котором давалась эта трагедия. Это не старый вольфенбюттельский перевод Брессанда, а совершенно новый, сделанный здесь александрийскими рифмованными стихами и еще не напечатанный. Он смело выдержит сравнение с лучшими переводами, и в нем много сильных, удачных мест. Но, как мне известно,

548

переводчик настолько обладает умом и вкусом, что не возьмет на себя еще раз столь неблагодарной работы. Чтобы хорошо переводить Корнеля, надобно уметь писать стихи лучше, чем он.

ИЗ СТАТЬИ XXXVIII

8 сентября 1767 года

...Аристотель в особенности советует трагическому поэту искусно задумывать и сочинять фабулу и именно этот труд стремится облегчить для него целым рядом тонких замечаний. Ведь главным образом удачная фабула составляет отличительное достоинство поэта: изображение нравов, душевного настроения и выразительность удаются десятерым против одного, безукоризненно строящего превосходную фабулу. Фабулу он определяет как подражание действию, *πραξεως*, действие же, по его учению, есть сцепление событий, *σύνθεσις πραγμάτων*. Действие — это целое, а события — отдельные части этого целого, а так как достоинство всякого целого зависит от достоинства его частей и сочетания их, то и трагическое действие представляется более или менее совершенным, смотря по тому, в какой мере события, входящие в его состав, каждое в отдельности и все вместе соответствуют целям трагедии. Все же события, какие могут составлять трагическое действие, он делит на три главные категории: переворот судьбы — *περιπέτειας*, узнавание — *ἀναγνώρισμο*, страдание — *πάθος*.

Что он понимает под первыми двумя терминами, ясно показывают самые названия; под третьим он разумеет все то, что может случиться бедственного и пагубного с действующими лицами, то есть смерть, раны, мучение и т. п. Первые две категории — переворот судьбы и узнавание — составляют те признаки, которыми сложная фабула, *μῦθος πεπλεγμενος*, отличается от простой, *ἄπλω*. Следовательно, они не составляют существенных ее признаков, а только придают действию более разнообразия и благодаря этому более прелести и интереса. Но действие и без них может представлять единство, величие законченность. Напротив, без третьей категории немыслимо никакое действие: в каждой трагедии должен быть

549

изображен какой-нибудь вид страданий, *πάθη*, будет ли фабула ее простая или сложная, ибо только благодаря им достигается цель трагедии, состоящая в том, чтобы возбудить ужас и сострадание. Напротив, не всякий переворот судьбы, не всякое узнавание, а лишь известные виды их способствуют достижению этой цели и значительно облегчают ее осуществление, другие же скорее мешают ей, чем содействуют. С этой точки зрения Аристотель рассматривает разные элементы трагического действия, подведенные им под три категории, каждый в отдельности, и исследует, какой переворот судьбы, какое узнавание, какое изображение страдания всех лучше. В отношении первого он находит, что самый лучший для трагедии переворот судьбы, то есть наиболее способный возбудить и усилить ужас и сострадание, — тот, когда действующее лицо переходит из лучшего состояния в худшее. Что касается последнего, самым лучшим изображением страдания является то, когда лица, которым оно предстоит, не знают друг друга, но узнают в тот самый момент, когда роковой удар готов разразиться, так что этим он устраняется.

И в этом находят противоречие? Я не понимаю, куда девается ум у тех людей, которые находят здесь хотя бы тень его. Философ говорит о разных частях действия; почему же то, что говорится об одной части, непременно должно относиться и к другой? Разве совершенство одной необходимо обуславливает и совершенство другой? Или совершенство одной части ведет к совершенству целого? Если перипетия, то есть переворот судьбы, и то, что Аристотель понимает под словом «страдание», составляют две разные вещи, как оно и есть на самом деле, то почему же ему не высказать о них разных мнений? Разве нельзя допустить, чтобы в состав целого входили части с противоположными свойствами? Где говорится у Аристотеля, что лучшая трагедия является не чем иным, как изображением перехода действующего лица от счастья к несчастью? Или где у него говорится, что лучшая трагедия должна быть непременно основана на узнавании того лица, над которым должна быть совершена противоестественная жестокость? Он не говорит о трагедии вообще ни того, ни другого, и замечания его относятся к отдельным частям ее, которые более или менее близки к концу

550

и оказывают большее или меньшее влияние одна на другую, а иногда и вовсе не оказывают его. Переворот в судьбе действующих лиц может совершиться в середине пьесы, а если и продолжается до конца ее, то все-таки не составляет развязки.

ИЗ СТАТЬИ XLVI

6 октября 1767 года

Одно дело обходить правила, а другое — действительно выполнять их. Первое делают французы, а второе, повидимому, умели делать только древние.

Единство действия было у древних первым законом драмы; единства времени и места были, так сказать, только следствиями его, с которыми они едва ли считались бы так же строго, как того необходимо требовало первое условие, если бы хор не являлся связующим началом. Действие должно было непременно совершаться в присутствии толпы народа, и эта толпа была постоянно одна и та же и не могла уходить на большое расстояние от своих жилищ и на более долгое время, чем это обыкновенно делается из простого любопытства; поэтому и приходилось довольствоваться для места одною и тою же площадью, а время ограничивать одним и тем же днем. Древние подчинялись этому требованию *bona fide*,^j но так легко и разумно, что в семи случаях из девяти гораздо больше выигрывали от этого, чем теряли. Этою необходимостью они пользовались как поводом — упростить до такой степени самое действие, так тщательно отделить от него все лишнее, что оно, ограниченное самыми существенными составными частями, было не чем иным, как идеалом этого действия, развивавшегося всего свободнее в той именно форме, которая весьма легко могла обойтись без добавочных условий времени и места.

Напротив, французы, не находившие никакой прелести в истинном единстве действия, избалованные дикими интригами испанских пьес раньше, чем ознакомились

551

с греческою простотой, смотрели на единства времени места не как на следствия первого единства, но как на самостоятельные требования при изображении действия, которые они должны применять к более обширным и запутанным событиям с такою строгостью, как того могло бы требовать участие хора, от которого они, однако, совсем отказались. Но так как они видели, насколько это трудно, часто даже невозможно, то вошли в сделку с тираническими правилами, от которых не имели мужества совсем отречься. Вместо одного места они придумали какую-то неопределенную местность, под которою можно было разуметь то ту, то другую. Довольно было и того, чтобы эти местности отстояли не слишком далеко друг от друга и чтобы ни одна не требовала особой декорации, но чтобы

^j Честно, по совести (*ред*).

одна и та же декорация могла приблизительно служить как для одной, так и для другой. Вместо единства суток они ввели единство неопределенного времени и признавали за сутки такой его период, в течение которого не было речи о восходе и закате солнца, никто не ложился спать или по крайней мере ложился спать не больше одного раза, какие бы разнообразные события ни совершались в этом промежутке.

За это никто и не посетовал бы на них; можно, конечно, и при таком условии создавать превосходные пьесы, и пословица говорит: «Буравь доску там, где она всего тоньше». Но я и должен убеждать соседа — буравить только там. Мне не следует указывать ему постоянно на самый толстый край, на самое сучковатое место доски и кричать: «Буравь вот тут! Тут я всегда буравлю!» Однако все французские ценители искусства кричат это, особенно когда дело касается драматических произведений англичан. Какой шум поднимают они из-за соблюдения правил, которые так безгранично облегчили для себя! Но мне неприятно дольше останавливаться на этих элементарных вещах.

По мне пусть действие «Меропы» Вольтера или Маффей тянется целую неделю и совершается хоть в семи местах Греции! Но пусть в них будут такие красоты, которые бы заставили меня забыть про весь этот педантизм!

Самое строгое соблюдение правил не может вознаградить за малейшую ошибку в изображении характеров.

552

ИЗ СТАТЬИ XLVIII 13 октября 1707 года

...Среди этих (древних. — *ред.*) поэтов Еврипид в особенности был настолько уверен в себе, что почти всегда заранее указывал зрителям ту цель, к которой намерен был вести их. С этой точки зрения я даже готов защищать его прологи, которые не нравятся новейшим критикам. «Мало того, — говорит Эдлен, — что он весьма часто в самом начале заставлял одно из главных действующих лиц прямо сообщить зрителям все, совершившееся до начала действия его трагедии. Он еще чаще выводит для этого рассказа какого-нибудь бога, которому, как мы должны предполагать, все известно и от лица которого он передает нам не только то, что случилось, но и все то, что должно случиться. Таким образом мы узнаем в самом начале и всю катастрофу и развязку и издалека предвидим уже все события, которые совершатся. Но это весьма важный недостаток, совершенно противоречащий той неизвестности и ожиданию, которые должны постоянно господствовать на сцене, и уничтожающий всякую заманчивость пьесы, которая почти единственно и исключительно кроется в новизне событий и в их неожиданности».^k Нет, самый трагический из всех трагических поэтов судил не так мелочно о своем искусстве: он знал, что оно способно к более высокому совершенству и что к удовлетворению детского любопытства оно всего менее стремится. Поэтому он без всяких стеснений сообщал зрителям о предстоящем действии ровно столько, сколько мог знать о нем бог, и хотел вызвать сочувствие зрителей не тем, что будет совершаться, а тем, как это будет совершаться. Следовательно, ценители искусства должны были бы находить тут странным собственно только то, что он старался сообщить нам нужные сведения о прошедшем и будущем не посредством более тонкого приема, а прибегал для этого к помощи высшего существа, которое к тому же не принимало никакого участия в действии и обращалось прямо к зрителям, вследствие чего драматический жанр сочетался с повествовательным.

553

Но если бы они ограничились своим порицанием только этим, то что бы значило их порицание? Разве полезное и необходимое приятно для нас только тогда, когда доставляются нам потаенным путем? Разве нет таких явлений, особенно в будущем,

^k «Pratique du Théâtre», liv. III, chap. I.

которых никто решительно не может знать, кроме какого-нибудь бога? И если интерес сосредоточивается на таких предметах, то не лучше ли нам узнать о них раньше, через посредство божества, чем совсем не узнать? Чего, наконец, добиваются, толкуя о смешении жанров? Отграничивайте их один от другого, насколько возможно, в учебниках; но если гений ради высших целей соединяет их в одном и том же произведении, то забудьте учебник и обращайтесь внимание лишь на то, достиг ли поэт этих высших целей. Какое мне дело до того, будет ли произведение Еврипида только рассказом или с начала до конца драмою? Назовите ее, пожалуй, гермафродитом; с меня довольно и того, что этот гермафродит доставляет мне больше наслаждения и поучительнее, чем самые законные детища ваших благопристойных Расинов или как бы они там ни назывались. Мул — не лошадь и не осел, но не является ли он все-таки одним из самых полезных выючных животных?

ИЗ СТАТЬИ XLIX 16 октября 1767 года

Одним словом: там, где хулители Еврипида думают, будто перед ними поэт, который по неспособности, или беспечности, или по обеим этим причинам вместе всячески облегчал себе дело; там, где они видят драматическое искусство еще в колыбели, там я вижу его на ступени высшего совершенства и восхищаюсь поэтом, который в сущности так безупречен, как они того требуют, но не кажется таким только потому, что придал своим произведениям красоты, о которых они и понятия не имеют.

Если Аристотель называл Еврипида самым трагическим из всех трагических поэтов, то он имел при это в виду не одно то, что большинство его пьес заканчивается катастрофой, хотя я и знаю, что многие именно

554

так понимают Стагирита. Этот прием весьма скоро переняли бы у него другие, и какой-нибудь кропатель, который стал бы рьяно душить и убивать своих героев и ни одного не отпустил бы со сцены живым или невредимым, тоже, пожалуй, вообразил бы себя столь же трагичным, как и Еврипид. Бесспорно, Аристотель имел в виду много качеств, на основании которых сделал такую характеристику Еврипида; конечно, сюда относилась и та черта, которой я только что коснулся, черта, с помощью которой он сообщал зрителю гораздо раньше о всех тех бедствиях, какие должны разразиться над головою его действующих лиц, стремясь внушить сострадание к ним еще тогда, когда сами они были далеки от того, чтобы считать себя заслуживающими сострадания. Сократ был наставником и другом Еврипида, и многие могли держаться того мнения, что поэт обязан этой дружбе с философом обилием прекрасных нравственных изречений, которые он столь щедро расточает в своих трагедиях. Я полагаю, что он был обязан этой дружбе гораздо большим; не будь ее, он бы так же щедро расточал изречения, но, быть может, без нее трагического в нем было бы меньше. Прекрасные сентенции и нравоучения — это именно то, что мы всего реже слышим от такого философа, как Сократ; его собственная жизнь — вот единственная мораль, которую он проповедует. Но познавать человека и себя самих, обращать внимание на наши чувства, исследовать и любить во всем самые прямые и кратчайшие пути, указываемые природой, судить о каждой вещи по ее назначению — вот чему мы учимся у Сократа; этому же научился у него и Еврипид, и это сделало его первым в области его искусства. Счастлив поэт, который имеет такого друга и может обращаться за советом к нему каждый день, каждый час!

ИЗ СТАТЬИ LIX 24 ноября 1767 года

Я больше избегал высокопарного тона, чем грубого. Большая часть переводчиков

поступила бы, может быть, как раз наоборот, потому что многие принимают напыщенный язык за истинный язык трагедии, притом не

555

только читатели, но даже и многие поэты. Могут ли их герои говорить как и все люди? Что ж это за герои? *Ampullae et sesquipedalia verba*. — Сентенции, чопорные выражения в локоть длиною — вот, по их мнению, истинный язык трагедии.

«Мы употребили все средства, — говорит Дидро¹ (заметьте, что он говорит преимущественно о своих соотечественниках), — для того, чтобы испортить драму. Мы заимствовали у древних полновесную, величественную версификацию, которая пригодна, однако, только для языков с совершенно размеренными долготами и совершенно отчетливыми ударениями, только для просторных театральные сцен, только для декламации, положенной на ноты и сопровождаемой инструментальной музыкою; но мы отказались от простоты завязки и диалога и от правдивости изображений».

Дидро мог бы указать еще одну причину, по которой мы не можем всюду принять за образец стиль древних трагедий. Там все действующие лица ведут беседу на открытом публичном месте в присутствии толпы любопытного народа. Поэтому они почти всегда должны говорить сдержанно, сохраняя свое достоинство; они не могут выражать свои мысли и ощущения первыми попавшимися словами, а принуждены их выбирать и взвешивать. Но мы, новейшие писатели, отменившие хор, большею частью заставляем беседовать наших героев в четырех стенах; какое же у нас основание заставлять их все время выражаться столь же благопристойным, изысканным, риторическим языком? Их никто не слышит, кроме тех, кому они позволяют слушать себя: с ними говорят только люди, которые участвуют в действии вместе с ними и, следовательно, находятся под влиянием аффекта, а потому у них нет ни охоты, ни времени взвешивать выражения. Этого можно было ожидать только от хора, который хотя и был вовлечен в ход трагедии, однако никогда не действовал и больше высказывал суждения о действующих лицах, чем принимал прямое участие в их судьбе. Напрасно в этом случае ссылаются на высокое

556

положение этих лиц. Люди знатные научились выражаться лучше простого человека, но они не подчеркивают постоянно, что выражаются лучше его, и меньше всего в пылу страсти, под влиянием которой каждый обладает красноречием, внушаемым природой, а не изучаемым в какой-нибудь школе и равно доступным как самому необразованному человеку, так и весьма просвещенному.

Изысканная, напыщенная, чопорная речь несовместима с чувством. Она не служит истинным его выражением и не может его вызвать. Но чувство вполне мирится с самыми простыми, обыкновенными, даже пошлыми словами и выражениями.

Я знаю, что так, как говорит Елисавета у Бенкса, не говорила еще ни одна королева на французской сцене. Простой, почти дружеский тон, каким она беседует с придворными дамами, в Париже едва ли сочли бы приличным даже для доброй помещицы-дворянки: «Тебе нездоровится?» — «Я совершенно здорова». — «Встань, прошу тебя». — «Только тревожусь я, тревожусь немного». — «Расскажи же мне». — «Не правда ли, Ноттингем? Сделай это. Послушаем!» — «Тише! Тише! Ты так горячишься, что задыхаешься». — «Типун ей на язык! Я вольна обращаться, как хочу, с тем, что создано мною». — «Бить по голове!» — «Что с тобою? Будь веселее, милая Ретленд; я найду тебе хорошего мужа». — «Как ты можешь это говорить?» — «Вот увидишь». — «Она просто разозлила меня. Я не могла ее больше видеть». — «Подойди сюда, дорогая, дай мне прильнуть к твоей груди». — «Так я и знала! Этого долгие нельзя сносить!» — О, разумеется, этого долгие нельзя сносить! — сказали бы тонкие знатоки искусства.

То же самое скажут, может быть, и некоторые из моих читателей. К сожалению, есть еще такие немцы, которые еще более французы, чем сами французы. В угоду им я собрал

¹ Второй разговор в приложении к «*Fils naturel*» [«Побочному сыну»].

все эти обрывки в одну кучу. Я знаю их манеру критиковать. Они весьма остроумно нанизывают на одну нитку все эти маленькие вольности, оскорбляющие их чуткий слух, которые поэту так трудно было найти, которые он весьма обдуманно рассеял там и тут, чтобы придать разговору гибкость и речам большую естественность, будто они плод минутного вдохновения. И при

557

этом они смеются до упаду. Под конец они с состраданием пожимают плечами: «Очевидно, этот добрый человек не знает большого света и не слышал, как говорят королевы; Расин знал это лучше его, но ведь Расин жил при дворе».

Однако все эти толки не смутили бы меня. Если королевы действительно не говорят так и не могут так говорить, тем хуже для них. Я уже давно держусь того мнения, что двор вовсе не такое место, где поэт может изучать природу человека. Если же пышность и этикет обращают людей в машины, то дело поэта опять превратить эти машины в людей. Пусть настоящие королевы выражаются так изысканно и напыщенно, как им угодно; его королевы должны выражаться естественно. Пусть он прислушивается внимательно к речам Еврипидовой Гекубы и не тужит, что не беседовал ни с какими другими королевами.

Ничего не может быть достойнее и приличнее простой природы. Грубость и беспорядок так же далеки от нее, как высокопарность и вычурность — от всего возвышенного. То самое чувство, которое улавливает черту раздела между ними, заметит ее всюду. Самый напыщенный поэт непременно будет и самым вульгарным. Оба эти недостатка неразрывно связаны между собой, и ни в одном жанре нельзя так легко впасть в них, как в трагедии.

ИЗ СТАТЬИ LXVIII

25 декабря 1767 года

...Настоящие испанские пьесы все решительно вроде этого «Эссекса». Все они отличаются теми же достоинствами и теми же недостатками, разумеется, в большей или меньшей степени. Недостатки их бросаются в глаза, а если спросят меня о достоинствах, то вот они: совершенно своеобразная фабула, чрезвычайно замысловатая интрига, обилие поразительных и совершенно новых театральных приемов, самые необычайные положения, превосходно задуманные и до конца выдержанные характеры, нередко большое благородство и сила в выражении.

558

Это, бесспорно, достоинства, не скажу, самые высокие; не отрицаю того, что они весьма легко переходят в романичность, авантюризм, неестественность: у испанцев в драмах дело редко обходится без этих крайностей. Но отнимите у большей части французских пьес их механическую правильность и скажите мне, останутся ли у них другие достоинства, кроме подобных? Да и вообще, что в них хорошего, кроме сложной интриги и изобретательности на разные театральные фокусы и положения?

Скажут: благопристойность. Да, благопристойность. Все их интриги благопристойнее, но и однообразнее; все эффекты тоже благопристойны, но избиты; все положения благопристойны, но искусственны. Вот следствия благопристойности!

Ну, а Косма, этот испанский гансвурст, эта чудовищная смесь самых грубых шуток с самыми торжественными речами, это соединение комического элемента с трагическим, которым так ославил себя испанский театр? Я вовсе не намерен оправдывать все это. Допустим, что все это находится только в разладе с благопристойностью, — понятно, о какой благопристойности я говорю, — и имеет лишь тот недостаток, что оскорбляет уважение, которого требуют к себе сильные мира, идет вразрез с образом жизни, этикетом, церемониалом и всеми теми затеями, которыми стараются убедить большинство людей, будто есть меньшинство, созданное из какого-то более ценного

материала, чем все прочие. Тогда мне приятнее будет самое бессмысленное смешение низкого с возвышенным, шуточного с серьезным делом, черного с белым, чем то холодное однообразие, которым наводят на меня усыпительную скуку хороший тон, высший свет, придворные манеры и другие подобные пустяки. Но здесь следует принять в расчет совсем другое.

СТАТЬЯ LXIX 28 декабря 1767 года

Хотя Лопе де Вега и считается творцом испанского театра, однако не он ввел в его обиход этот смешанный стиль. Народ так привык к нему, что приходилось вторить

559

поневоле. В своей дидактической поэме «Об искусстве сочинять новые комедии», о которой я уже упоминал выше, он горько сетует на это. Лопе де Вега видел, что нет возможности с успехом трудиться для своих современников на основании правил и образцов древних, поэтому старался по крайней мере положить предел произволу. Эту цель он и преследовал в своей поэме. Он думал, что если вкус его соотечественников — грубый и варварский, то все же и в нем должны быть свои принципы, и лучше руководиться ими, постоянно соблюдая единообразие, чем не руководиться ничем. В пьесах, в которых не соблюдаются правила классические, могут и должны все же соблюдаться какие-либо определенные правила, чтобы эти пьесы имели успех. Он и хотел установить эти правила, исходя из национального вкуса, и первым из них было соединение серьезного с забавным.

«Вы можете, — говорит он, — выводить на сцену и королей в ваших комедиях. Я, правда, слышал, что наш мудрый монарх [Филипп II] не одобрил этого, потому ли, что, по его мнению, это против правил, или потому, что считал недостойным королей мешаться в толпу простого народа. Охотно соглашусь также с тем, что это значит опять вернуться к древнейшей комедии, которая выводила на сцену даже богов. Это, между прочим, можно видеть и в «Амфитрионе» Плавта, и я очень хорошо знаю, что Плутарх, говоря о Менандре, не особенно хвалит древнейшую комедию. Поэтому мне, конечно, трудно одобрить нашу моду. Но раз уж мы в Испании так сильно отступаем от законов искусства, то ученые должны и в этом случае хранить молчание. Правда, что комическое в смешении с трагическим, Сенека, сплавленный с Теренцием, произведут такое же чудовище, каким был Минотавр Пасифаи. Но это смешение элементов нравится; не хотят смотреть никаких других пьес, кроме тех, которые наполовину серьезны, наполовину забавны; сама природа учит нас этому разнообразию, от которого зависит известная доля ее красот».

Именно ради последних слов я и привожу это место. Правда ли, что сама природа служит для нас образцом в сочетании обыденного с возвышенным, шуточного с серьезным, веселого с печальным? Повидимому, так. Но если это правда, то Лопе сделал больше, чем хотел;

560

он не только прикрасил недостатки испанского театра, но и доказал, что по крайней мере этот недостаток — вовсе не недостаток; не может быть недостатком то, что составляет подражание природе.

«Порицают у Шекспира, — говорит один из новейших наших сочинителей, — у того единственного из всех поэтов со времен Гомера, который отлично знал людей от короля до нищего, от Юлия Цезаря до Джона Фальстафа, проникая в них путем своей удивительной интуиции, — порицают то, что в его пьесах нет никакого плана или есть весьма неудовлетворительный, неправильный и плохо придуманный план, что комическое и трагическое у него перемешаны самым странным образом и часто одно и то же лицо, которое вызвало на глаза наши слезы трогательным языком самой природы, через несколько мгновений какою-нибудь странною выходкою или причудливой фразой если

не заставит вас смеяться, то так расхолодит, что после этого автору трудно привести нас опять в желательное для него расположение. В этом его упрекают, не думая о том, что именно в этом отношении его пьесы и представляют собою верную картину человеческой жизни.

«Жизнь большинства людей, а также (решимся это сказать) судьба тех больших организмов, какими являются государства, поскольку мы можем их рассматривать как существа моральные, во многом до такой степени напоминают «героические представления» в старинном готическом вкусе, что можно почти подумать, будто сочинители этих драм были гораздо умнее, чем вообще считают, и если не имели тайного намерения выставить в смешном виде человеческую жизнь, то желали по крайней мере настолько верно подражать природе, насколько греки стремились украшать ее. Не говоря уже том случайном сходстве, что в этих пьесах, как и в жизни, часто самые главные роли выполняются именно самыми плохими актерами, — что может быть поразительней сродства между обоими родами «героических представлений» в смысле их плана, членения и последовательности сцен, завязки и развязки? Как редко авторы их спрашивают самих себя: почему они то или другое сделали так, а не иначе? Как часто они поражают нас такими событиями, к которым мы вовсе не подготовлены!

561

Как часто видим мы, что действующие лица приходят и уходят, а между тем для нас непонятно, зачем они пришли и зачем снова скрываются. Как многое в том и другом предоставлено случаю! Как часто видим мы, что самые важные действия происходят от самых ничтожных причин. Как часто к вопросам серьезным и важным автор относится легкомысленно, а к мелочам с забавною серьезностью! И если, наконец, в обоюродных представлениях все так ужасно перепутано и переплетено одно с другим, что отчаиваешься в возможности развязки, то как удачно какой-нибудь бог, явившийся из бумажных облаков при ударах грома и блеске молнии, или быстрый удар меча разом рассекал, но не развязывал узел, а это в сущности одно и то же, потому что пьеса так или иначе кончается, и зрители могут хлопать или шикать, как им угодно — или насколько это им позволено. Мы знаем, впрочем, какую важную роль играл благородный гансвурст в трагикомедиях, о которых мы говорим. Вероятно, для увековечения вкуса наших предков он хотел удержаться на театре столицы германской империи. О, если бы он играл свою роль только на сцене! Но как много великих событий на всемирной сцене во все времена совершалось при участии гансвурста и, что еще досаднее, именно им самим! Как часто великие люди, призванием которых было служить гениями-охранителями трона, благодетелями целых народов и веков, видели, что вся их мудрость и храбрость обращаются в ничто из-за маленькой шутовской проделки гансвурста или таких людей, которые вполне соответствовали ему по характеру, хотя и не носили его куртки и его желтых штанов, но вполне обладали всеми его свойствами. Как часто в обоих родах трагикомедии сама завязка возникает просто благодаря тому, что гансвурст какую-нибудь глупую или плутовскую выходкою портит дело скромным людям, прежде чем они смогут остеречься!»

Я с удовольствием заимствую это сравнение серьезной и легкой, оригинальной и подражательной героической комедии из сочинения, которое, бесспорно, принадлежит к числу выдающихся сочинений нашего века, но, повидимому, для немецкой публики написано еще слишком рано. Во Франции и Англии оно произвело бы сильнейшее впечатление. Имя его автора переходило бы из уст в уста.

562

А у нас? Оно наше — и этого довольно. Наше высшее общество занято преимущественно произведениями, авторы которых обозначены тремя звездочками, и, конечно, пища, доставляемая французскими романами, для него гораздо приятнее и удобоваримее. Когда вкус у него станет развитее, а желудок крепче, когда оно вместе с тем выучится по-немецки, то, разумеется, пойдет и дальше «Агатона». Я говорю именно об этом

произведении и лучше скажу здесь, чем не скажу вовсе, насколько высоко я его ставлю, потому что, к крайнему моему сожалению, замечаю, какое глубокое молчание хранят по поводу его наши критики или каким холодным и равнодушным тоном они о нем говорят. Это первый и единственный роман для мыслящего человека с классическим вкусом. Но роман ли это? Мы даем ему это название только, может быть, для того, чтобы он привлек больше читателей. А на тех немногих, которых он тем самым может потерять, не стоит обращать внимания.

ИЗ СТАТЬИ LXX 1 января 1768 года

Если бы в этом сравнении не слишком резко выступал сатирический оттенок, то его можно было бы считать за лучшую защиту трагикомической или комикотрагической драмы (в иных заглавиях я встречал слова «смешанное представление»), за самое удачное изложение мысли Лопе де Вега. Но в то же время оно могло бы служить и опровержением ее, ибо показывает, что примером природы, которым оправдывается соединение торжественно-серьезного тона с шутливо-забавным, оправдывается и всякое драматическое уродство, в котором нет ни плана, ни связи, ни здравого смысла. Следовательно, или подражание природе не должно быть принципом искусства, или, если ему следуют, искусство перестает быть искусством или по крайней мере становится искусством не более высоким, чем то, которое на гипсе изображает разноцветные жилки мрамора. Какое бы направление ни приняли последние, самая странная из них не может быть настолько странной, чтобы не казаться

563

естественной. Естественным не будет казаться только то расположение этих жилок, в котором слишком много симметрии, слишком много размеренности и правильности в соотношениях, слишком много всего того, что во всяком другом искусстве составляет его сущность. Самое искусное будет в этом случае самым плохим, а самое беспорядочное — наилучшим.

Будь наш автор критиком, он говорил бы совершенно иначе. То, что он здесь так остроумно защищает, он, без сомнения, стал бы порицать как порождение варварского вкуса, по крайней мере стал бы рассматривать как первые попытки оживить среди народов малопросвещенных такое искусство, на форму которого всего сильнее повлияло сочетание определенных внешних причин или же случайностей, а ум и размышление оказали наименьшее влияние или вовсе никакого. Едва ли он сказал бы тогда, что первые творцы смешанного представления (раз этот термин есть, почему мне не употребить его?) «желают настолько же верно подражать природе, насколько греки стремились украшать ее».

Слова *верно* и *украшать* в применении к подражанию и к природе как предмету этого подражания могут вызвать многие недоразумения. Есть такие люди, которые и слышать не хотят о том, что можно-де зайти слишком далеко в точном подражании природе; даже то, говорят они, что там, в природе, не нравится, нравится в точном подражании благодаря именно подражанию. Есть, с другой стороны, такие, которые считают мысль об украшении природы нелепостью: природа, которая хочет быть красивее самой себя, не будет уже природою. И те и другие объявляют себя поклонниками природы только такой, как она есть. Первые находят, что из нее ничего не следует устранять, вторые — что не следует ничего вносить в нее. Первым, конечно, должно бы было нравиться готическое смешанное представление, а последним трудно было бы наслаждаться образцовыми произведениями древних.

Но как же этого не последовало? Как же первые, столь большие ценители самой безыскусственной и обыкновенной природы, высказались, однако, против смешения шутливого с занимательным? Как же последние, находя чудовищным все то, что стремится быть лучше

и красивее природы, не находили, однако, во всем греческом театре ничего отталкивающего для себя в этом отношении? Как мы объясним это противоречие?

Нам непременно следовало бы вернуться назад и опровергнуть то, что мы прежде утверждали насчет обоих родов драмы. Но как же нам взять это назад, не запутавшись в новых затруднениях? Ведь сравнение «героического представления», о достоинстве которого мы и рассуждаем, с человеческою жизнью, с обычным ходом вещей — глубоко верно.

Я выскажу несколько соображений, которые, если они недостаточно основательны сами по себе, все же могут повести за собой и более основательные. Главное соображение следующее: и верно и неверно то, что трагикомедия готического происхождения стремится к истинному подражанию природе; она точно подражает ей только наполовину, а в остальном совершенно не заботится об этом; она подражает характеру явлений, не уделяя при этом никакого внимания природе наших ощущений и душевных переживаний.

В природе все тесно связано одно с другим, все перекрещивается, чередуется, преобразуется одно в другое. Но в силу такого беспредельного разнообразия она представляет собою только зрелище для беспредельного духа. Чтобы существа ограниченные могли наслаждаться ею, они должны обладать способностью предписывать ей известные границы, которых у нее нет, способностью абстрагировать и направлять свое внимание по собственному усмотрению.

Этот способностью мы пользуемся во все моменты нашей жизни; без нее наша жизнь была бы невысказима; из-за бесконечного разнообразия ощущений мы бы ничего не ощущали. Мы непрестанно были бы жертвою минутных впечатлений, мы бы грезили, не зная, о чем грезим.

Назначение искусства — избавить нас в царстве прекрасного от абстрагирования, облегчить нам сосредоточение нашего внимания. Все то, что мы в области природы абстрагируем или желаем абстрагировать в нашем уме от предмета или от группы разных предметов, в отношении времени или пространства, искусство действительно абстрагирует; оно представляет нам предмет или

565

сочетание предметов в такой ясности и связности, какие только и допускают возможность ощущения, которое и должно быть ими вызвано.

Если мы являемся свидетелями важного и трогательного события, перебиваемого другим, ничтожным по значению, то мы стараемся по возможности не рассеивать наше внимание, хоть эта опасность и грозит. Мы отвлекаемся от события ничтожного, и поэтому нам противно бывает снова встретить в искусстве то, что мы отбрасываем в природе.

Только тогда, когда подобное событие в своем развитии принимает все оттенки интереса и когда каждый из этих оттенков не только следует за другим, но необходимо вытекает из него, когда серьезность так непосредственно порождает смех, печаль — радость или наоборот, что нам невозможно устранить то или другое, только тогда мы не требуем такого абстрагирования и в искусстве, и само искусство умеет извлечь выгоду из этой невозможности.

ИЗ СТАТЕЙ IXXIII, IXXV и LXXV 12, 15 и 19 января 1768 года

В сорок восьмой вечер (среда 22 июля) была показана трагедия Вейссе «Ричард III», а в заключение — «Герцог Михель».

Первая пьеса, бесспорно, — одна из самых значительных наших пьес; в ней много прекрасных мест, которые ясно показывают, что преодолеть те недостатки, которые в них есть, было бы вполне в силах автора, если бы он больше доверял своим силам.

Жизнь и смерть Ричарда III были изображены в драме еще Шекспиром, однако Вейссе вспомнил об этом только тогда, когда его произведение было уже кончено. «Если я, — говорит он, — много потеряю от сравнения, то по крайней мере увидят, что я неповинен в плагиате; может быть, однако, позаимствовать у Шекспира и было бы заслугой».

Для этого, конечно, надо допустить, что такое заимствование возможно. Но про Гомера говорили, что легче отнять палицу у Геракла, чем отвоевать у Гомера стих,

566

и это можно сказать про Шекспира. Малейшая из его красот отмечена такою печатью, что провозглашает на весь свет: «Я принадлежу Шекспиру! И горе чужой красоте, дерзающей стать со мною рядом!»

Шекспира следует изучать, а не обкрадывать. Если мы обладаем талантом, то Шекспир должен быть для нас тем же, чем для пейзажиста камера-обскура. Он должен внимательно смотреть в нее, чтобы узнать, как природа во всех случаях отражается на плоскости, но ничего не заимствовать из нее. Во всей трагедии Шекспира я действительно не вижу ни одной сцены и даже ни одной тирады, которой бы Вейссе мог воспользоваться в том виде, как они есть. Все, до самых мелких подробностей, у Шекспира задумано в широком масштабе исторической драмы, а последняя относится к трагедии во французском вкусе так, как широкая фреска к миниатюрному портрету для перстня. Что можно заимствовать для него из первой, кроме лица, отдельной фигуры, самое большее — какой-нибудь группы, которую следует обработать как законченное целое? Так точно и отдельные мысли Шекспира должны бы развиться в целые сцены, а сцены — в целые акты. Если кто хочет взять рукав от платья великана для карлика, то из него нужно делать уже не рукав, а полный костюм.

Но если даже и сделать это, можно не опасаться обвинения в плагиате. Большинство не в состоянии будет узнать по нитке тот хлопок, из которого она выпрядена. А те немногие, которые понимают искусство, не выдадут художника, зная, что кусочек золота может быть так искусно оправлен, что совершенство оправы далеко превысит ценность материала.

Поэтому я, с моей стороны, искренно жалею, что наш поэт так поздно ознакомился с «Ричардом» Шекспира. Он мог быть знаком с ним и все-таки остаться столь же оригинальным, как и теперь; он мог им воспользоваться, и ни одна заимствованная идея не обнаружила бы этого.

Если бы я, однако, оказался в таком положении, я бы хоть задним числом все же воспользовался творением Шекспира, как зеркалом, чтобы с помощью его сгладить в моем произведении те изъяны, которых я не мог в нем заметить простым глазом. Но почему я знаю, что Вейссе не сделал этого? И почему бы ему этого не сделать?

567

Разве не может статься, что я считаю подобными изъянами как раз то, чего он изъяном не считает? И что ж мудреного, что в этом случае он больше прав, чем я? Я убежден, что взгляд художника большею частью гораздо зорче самого зоркого взгляда его ценителей. По поводу двадцати замечаний, которые они ему делают, он вспомнит, что девятнадцать из них он сделал себе сам во время работы и сам себе на них ответил.

Тем не менее он непрочь выслушать их и от других: ему приятно, что судят о его произведении, а наобум или основательно, верно или неверно, доброжелательно или со злобой — это для него безразлично, и даже самый плоский, неверный или самый злой отзыв для него желаннее, чем равнодушное восхищение. Первым он сумеет воспользоваться так или иначе, а что ему делать с последним? Он не отнесся бы с пренебрежением к честным добрякам, которые считают его чем-то необыкновенным, а все-таки ему приходится в ответ на это только пожать плечами. Он не тщеславен, но обыкновенно бывает горд, и в силу этой гордости для него вдесятеро приятнее незаслуженный упрек, чем незаслуженная похвала.

Подумают, что этим я хочу предварить нивесть какую критику! По крайней мере не по адресу автора, а по адресу того или другого из критиков. Не помню, где мне недавно пришлось прочесть, будто я расхвалил «Амалию» моего друга в ущерб другим его пьесам.^м В ущерб? По крайней мере прежним? Желая вам, милостивый государь, чтобы ваши прежние произведения никогда не подвергались такому порицанию. Да хранит вас небо от коварной похвалы, состоящей в том, будто ваше последнее произведение — всегда самое лучшее.

Однако к делу! Мне более всего хотелось бы получить от поэта пояснения к характеру Ричарда.

Аристотель, вероятно, раскритиковал бы его. Но я бы не убоился авторитета Аристотеля, если бы мог справиться с его доводами.

568

Трагедия, по его мнению, должна возбуждать ужас и сострадание, и из этого он выводит, что герой ее не должен быть ни вполне добродетельным человеком, ни совершенным злодеем, ибо несчастьем как первого, так и второго человека цель трагедии не будет достигнута.

Если я соглашусь с этим, то «Ричард III» — такая трагедия, которая не достигает своей цели. Если не соглашусь, то вообще не буду знать, что такое трагедия.

Ричард III, каким изобразил его Вейссе, бесспорно величайшее и гнуснейшее чудовище, какое когда-либо появлялось на сцене. Я говорю — на сцене, ибо сомневаюсь, чтобы его могла носить земля.

Какое сострадание может возбудить гибель этого чудовища? Но она и не должна его возбуждать; поэт вовсе не имел этого в виду, и в его произведении есть другие лица, которые служат предметом нашего сострадания.

А ужас? Не должен ли в полной мере возбуждать его этот злодей, наполнивший пропасть, что отделяла его от престола, трупами тех, которые должны были быть для него всех дороже на свете, этот дьявол, столь кровожадный и хвастающийся своей кровожадностью, кичащийся своими преступлениями?

Конечно, он возбуждает страх, если под страхом понимать удивление, вызываемое непостижимыми злодействами, ужас при виде тех преступных дел, которые недоступны для нашего разума, тот ужас, который овладевает нами при виде преднамеренных зверств, совершаемых с наслаждением. Ричард III заставил меня в немалой мере пережить такой ужас.

Но этот ужас вовсе не составляет одной из целей трагедии; напротив, поэты древности всячески старались смягчить ужасное преступление, какое предстояло совершить их действующим лицам. Часто они предпочитали свалить всю вину на судьбу, изображали преступление роковым следствием воли мстящего божества, охотнее превращали свободного человека в машину, не желая внушить нам ту ужасную мысль, что человек по природе способен к такой испорченности.

У французов Крепильону дано прозвище ужасного. Я опасуюсь, что здесь мы имеем дело с тем ужасом, которому не место в трагедии, а не с тем, который философ признает ее существенною стихиейю.

569

А его совсем и не следовало бы называть *ужасом*. Аристотель употребляет слово *страх*. Трагедия, говорит он, должна возбуждать сострадание и страх, а не сострадание и ужас. Правда, ужас есть род страха: это внезапный, невольный испуг. Но именно эта неожиданность, эта нечаянность, заключающая в себе его идею, ясно показывают, что те, которые ввели слово ужас вместо слова страх, не поняли, какой страх подразумевает

^м Теперь я припомнил: в прибавлении Шмида к его «Теории поэзии».

Аристотель Так как мне бы не хотелось впоследствии возвращаться к этому, то позволю себе небольшое отступление.

Разумеется, не Аристотель создал справедливо порицаемое деление трагических чувств на сострадание и ужас. Его неверно поняли, неверно перевели. Он говорит о сострадании и страхе, а не о сострадании и ужасе; и его страх вовсе не тот, который возбуждает в нас несчастье, предстоящее другому человеку, то есть страх за этого человека, а тот, который мы переживаем за себя в силу нашего сходства с личностью страдающею; это страх, что бедствия, постигшие ее, могут постичь и нас самих; это страх перед тем, что мы сами можем сделаться предметом сострадания. Одним словом, этот страх есть сострадание, отнесенное к нам самим.

Аристотеля всегда следует объяснять, исходя из его положений. Тому, кто захочет нам подарить новый комментарий к его «Поэтике», который бы далеко оставил за собой труд Дасье, я советую прежде всего прочесть сочинения этого философа от начала до конца. Он найдет разъяснения к теории поэзии там, где их меньше всего ожидает; в особенности же следует изучать его книги о риторике и морали. Можно бы думать, что эти разъяснения давно найдены схоластиками, которые знали сочинения Аристотеля как свои пять пальцев. Однако именно о поэтике они и заботились всего меньше. При этом им не хватало других сведений, без которых разъяснения ее по меньшей мере не могли быть плодотворны: они не знали театра и его лучших образцов.

Подлинное объяснение того, что такое этот страх, который, по мнению Аристотеля, соединяется в трагедии с состраданием, мы находим в пятой и восьмой главах второй книги его «Риторике». Вовсе нетрудно было припомнить эти главы; тем не менее, однако, ни один из его

570

толкователей не вспомнил о них, по крайней мере ни один не воспользовался ими так, как можно было воспользоваться. Даже те, которые и так понимали, что этот страх не есть сострадательный ужас, могли из них научиться одной важной вещи: а именно причине, по которой Стагирит прибавил здесь к состраданию страх, и только страх, а не иное какое-либо чувство и не несколько чувств. Они ничего не знают об этой причине, и мне бы хотелось знать, какой бы ответ они придумали, если бы их спросили, почему, например, трагедия не может возбуждать так же точно сострадание и удивление, как сострадание и страх?

Но все основано на том понятии, какое Аристотель составил себе о сострадании. Он думал, что то бедствие, которому предстоит вызвать наше сострадание, должно непременно иметь такое свойство, чтобы мы страшились его и за нас самих или за одного из близких нам. Где нет этого страха, там не может быть места и состраданию. Ибо ни тот, кого несчастье так сильно поразило, что ему уже нечего больше бояться за самого себя, ни тот, который считает себя настолько счастливым, что даже и не понимает, откуда может разразиться над ним беда, — стало быть, ни отчаявшийся во всем, ни самоуверенный обыкновенно не чувствуют сострадания к другим. Для Аристотеля и страшное и достойное сострадания тесно связаны между собой. «Для нас страшно все то, — говорит он, — что возбудило бы наше сострадание, если бы оно случилось или должно было случиться с другим, а заслуживающим сострадания мы признаем все то, чего бы мы боялись, если бы оно угрожало нам самим». Стало быть, мало того, что несчастный, к которому мы должны чувствовать сострадание, не заслуживает своего несчастья, хотя он навлек его на себя какую-нибудь слабостью; его страждущая невинность или, наоборот, подвергшаяся слишком суровой каре вина ничего не значат для нас, не в состоянии возбудить наше сострадание, если мы не видим, что его страдание может поразить и нас. Но эта возможность существует, и она может возрасти до большой степени вероятности, если поэт изобразит своего героя не хуже того, чем мы обыкновенно бываем, если он заставит его думать и действовать так, как мы бы думали и действовали в его положении,

или по

571

крайней мере полагаем, что должны бы были так думать и действовать, — словом, если он изобразит его человеком, сделанным из одного с нами теста. В силу этого сходства возникает страх, что наша судьба столь же легко может оказаться похожей на его судьбу, как мы похожи на него, и этот страх порождает в нас сострадание.

Так думал о сострадании Аристотель, и только в этом — истинная причина, почему он при толковании трагедии наряду с состраданием назвал только страх. Это не потому, конечно, что страх составляет здесь особый, независимый от сострадания, аффект, который может возбуждаться то вместе с состраданием, то независимо от него, равно как и сострадание — то с ним, то независимо от него, по ложному толкованию Корнеля, а потому, что сострадание, по мысли Аристотеля, необходимо включает в себя страх. Только то вызывает наше сострадание, что вместе с тем может возбуждать в нас и страх.

Корнель уже написал все свои пьесы, когда принялся за объяснение «Поэтики» Аристотеля. Он трудился пятьдесят лет для сцены^п и, конечно, при таком опыте мог бы сказать много ценного о драматическом кодексе древних, если бы только усерднее прибегал к нему во время своей деятельности. Но это он, повидимому, делал только в отношении чисто внешних правил искусства. В более существенных вопросах он и не думал о нем, а когда он, наконец, нашел, что погрешил против него, но не пожелал сознаться в этих погрешностях, то стал прибегать к таким толкованиям и вкладывать в уста своему учителю такие вещи, о каких Аристотель явно никогда не думал.

Корнель выводил на сцену мучеников и изображал их людьми совершенными и безукоризненными; он выводил и гнуснейших чудовищ в лице Прусия, Фоки, Клеопатры.

572

Аристотель же утверждает, что обе эти категории не подходят к трагедии, так как не могут возбуждать ни сострадания, ни страха. Что отвечает на это Корнель? Что он делает для того, чтобы от этого противоречия не пострадал ни его авторитет, ни авторитет Аристотеля? «О, — говорит он,^о — здесь мы легко можем прийти к соглашению с Аристотелем. Нам стоит только допустить, что он не думал утверждать, будто нужны оба средства вместе — и страх и сострадание, — чтобы привести к очищению страстей, которое он ставит конечною целью трагедии, а что для нее достаточно одного из этих средств. Мы можем, — продолжает он, — подтвердить это объяснение его собственными словами, если надлежащим образом взвесим те основания, которыми он определяет неуместность в трагедии некоторых событий. Он нигде не говорит: то или это не годится для трагедии потому, что возбуждает только сострадание, но не страх; или вот это для нас нестерпимо потому, что возбуждает страх, не вызывая сострадания. Нет, он отвергает известные положения потому, что они, как он говорит, не порождают ни сострадания, ни страха, и дает нам этим понять, что они ему не нравятся потому, что в них нет ни того, ни другого и что он не отказал бы им в своем одобрении, если бы они вызывали только одно из двух чувств».

ИЗ СТАТЬИ LXXVII

26 января 1768 года

...Аристотель, бесспорно, не стремился дать строгого логического определения трагедии. Не ограничиваясь одними лишь существенными ее свойствами, он прибавил к

^п «Я могу уже на что-нибудь отважиться, принимая во внимание мою пятидесятилетнюю деятельность для сцены (Je hasarderaï quelque chose sur cinquante ans de travail pour la scène)», — говорит он в своем «Рассуждении о драме». Его первая пьеса «Мелита» относится к 1625 году, а последняя, «Сурена», — к 1675, что и составляет ровно пятьдесят лет, и таким образом нет сомнения, что он, истолковывая Аристотеля, мог иметь перед глазами и имел все свои пьесы.

^о «Il est aisé de nous accommoder avec Aristote» etc.

ним и некоторые случайные, ибо они обуславливались обычаями того времени. Но, отбросив последние и сведя один к другому остальные признаки, мы получим вполне точное определение, а именно, что трагедия, выражаясь кратко, есть поэтическое произведение, возбуждающее сострадание. В отношении своих родовых признаков она

573

является подражанием действию вообще — так же, как эпопея и комедия, в отношении же своих видовых признаков — она есть подражание действиям, которые достойны сострадания. Из обоих этих условий вполне выводятся и все правила, к ней относящиеся, и на этом основании удастся даже объяснить ее драматическую форму.

В последнем, пожалуй, можно было бы усомниться. Я не могу по крайней мере назвать ни одного художественного критика, которому бы пришло в голову сделать подобный опыт. Все они принимают драматическую форму трагедии как нечто установившееся по традиции и существующее просто потому, что оно существует, и эту форму оставляют в неприкосновенности потому, что признают хорошею. Только один Аристотель доискивался причины этого факта, но и он в своем объяснении скорее предполагает ее, чем положительно указывает. «Трагедия, — говорит он, — есть подражание действию, которое не путем рассказа, а через сострадание и страх производит очищение этих и других, подобных им, страстей». Так выражается он буквально. Кого не поразит тут это странное противоположение: «не путем рассказа, а через сострадание и страх»? Сострадание и страх — средства, нужные трагедии для достижения ее цели, а слово «рассказ» может относиться только к тому способу, каким она применяет или не применяет это средство. Не правда ли, здесь Аристотель, повидимому, сделал скачок? Не правда ли, здесь как будто нет элемента, противоположного рассказу, того именно, который и есть драматическая форма? Как же поступают с этим пропуском переводчики? Один осторожно обходит его, а другой пополняет, но только словами. Все они видят тут просто небрежное сочетание слов, которого не считают нужным строго придерживаться, лишь бы только передать мысль философа. Дасье переводит: «d'une action — qui, sans le secours de la narration, par le moyen de la compassion et de la terreur...»^p и т. д.; Курциус: «действие, которое не путем рассказа поэта, но (изображая само действие) при посредстве ужаса и сострадания, очищает нас от недостатков изображаемой

574

страсти». О, совершенно правильно! Оба переводчика передают то, что хочет сказать Аристотель, только не так, как он это говорит. Но в этом «как» все дело: в действительности это вовсе не небрежное сочетание слов. Короче говоря, дело вот в чем. Аристотель заметил, что для сострадания непременно требуется неизжитое несчастье, что мы или совсем не можем сострадать, или далеко не так сильно можем сострадать давно минувшему несчастью или еще предстоящему в далеком будущем, как страдаем несчастью продолжающемуся, что, следовательно, необходимо изображать то действие, которым мы хотим вызвать сострадание, не в повествовательной, а в драматической форме, как нечто неизжитое. И только то обстоятельство, что наше сострадание слабо возбуждается или совсем не возбуждается рассказом, а возбуждается почти исключительно живым созерцанием, только это давало ему право заменить в объяснении форму самую сущностью, ибо эта сущность воплощается лишь в этой форме. Если бы он полагал, что наше сострадание может возбуждаться и рассказом, то это был бы, конечно, весьма неприятный скачок. Смысл был бы такой: «не рассказом, а состраданием и страхом». Но так как он был убежден, что сострадание и страх могут возбуждаться в изображении единственно драматическою формою, то для краткости он мог позволить себе подобный скачок. По этому поводу я указываю на ту же восьмую главу второй книги его «Риторики».

Что же касается конечной моральной цели, которую Аристотель приписывает

^p Действие, которое, без помощи рассказа, посредством сострадания и ужаса (ред.).

трагедии и которую он счел нужным включить в свое пояснение, то известно, сколько споров было об этом, особенно в последнее время. Я, впрочем, надеюсь доказать, что все, вооружившиеся против этого положения, не поняли Аристотеля. Все они навязывали ему свои собственные мысли, не разобрав хорошенько, что он думает сам. Они восстают против фантазий, которые сами создали, и воображают, будто поразили наголову Аристотеля, побивая измышления собственной головы. Здесь я не могу с большею подробностью вдаваться в обсуждение этого вопроса. Но, чтобы не подумали, будто я говорю бездоказательно, я сделаю два замечания:

575

1. По их словам, Аристотель сказал: «Трагедия через страх и сострадание должна очищать нас от недостатков тех страстей, какие в ней изображены». Изображены? Стало быть, если герой делается несчастным вследствие любопытства, честолюбия, любви или гнева, то трагедия должна очищать наше любопытство, наше честолюбие нашу любовь, наш гнев? Это Аристотелю и в голову никогда не приходило. Следовательно, с этими господами спорить напрасно; их воображение превращает ветряные мельницы в великанов; они бросаются на них с полной уверенностью в победе и не обращают внимания на крики Санчо, у которого нет иных достоинств, кроме здравого смысла, и который, догоняя их на менее резвом скакуне, призывает не бросаться опрометью вперед, а сначала хорошенько раскрыть глаза. *Τῶν τοιοῦτων παθημάτων*, говорит Аристотель, но это не значит «изображенных страстей»; это им следовало перевести словами «этих и подобных им» или «пробужденных страстей». Слово *τοιοῦτων* относится только к предыдущим словам «сострадание и страх»; трагедия должна возбуждать наше сострадание и страх только для того, чтобы очищать эти и подобные им страсти, а не все страсти без различия. Но он говорит *οἰούτων*, а не *τοῦτων*: «этих и подобных», а не просто «этих», чтобы показать, что он под состраданием понимает не только собственно так называемое сострадание, но вообще все филантропические чувства, а под страхом не только тяжелое чувство, вызываемое предстоящим нам бедствием, но и всякое родственное с ним чувство, как, например, тяжелое чувство, вызываемое в нас происходящим или минувшим несчастьем, печаль и огорчение. В этом полном объеме сострадание и страх, возбужденные трагедией, должны очищать наше сострадание и наш страх, и только эти чувства, а не другие какие-либо страсти. Конечно, в трагедии могут встретиться поучительные примеры, которые могли бы служить и для очищения других страстей, но это не составляет ее цели. Они у нее общие с поэмой и комедией, поскольку она в качестве поэтического произведения вообще есть подражание действию, а не поскольку она является трагедией, то есть преимущественно подражанием действию, заслуживающему сострадание. Все виды поэзии должны исправлять нас. Прискорбно,

576

если это приходится еще доказывать, а еще прискорбнее, если есть поэты, даже сомневающиеся в этом. Но не все виды поэзии в состоянии исправлять всё, по крайней мере не каждый из них может с такой степенью полноты исправлять известные свойства, как другой. Подлинное же значение каждого вида определяется тем, что он может исправить всего лучше и в чем другие виды не могут сравняться с ним.

СТАТЬЯ LXXVIII

29 января 1768 года

2. Так как противники Аристотеля не приняли во внимание того, какие, собственно, страсти, по его мнению, должна в нас очищать трагедия состраданием и страхом, то естественно, что они должны были заблуждаться и относительно самого очищения. В конце своей «Политики», там, где Аристотель говорит об очищении страстей музыкою, он обещает поговорить об этом очищении подробнее в своей «Поэтике». «Но так как, — говорит Корнель, — в ней об этом не говорится ровно ничего, то большая часть его

комментаторов пришла к тому убеждению, что она дошла до нас не в полной сохранности». Ровно ничего? Я, со своей стороны, думаю, что уже и в том отрывке, какой остался от «Поэтики» Аристотеля, велик он или мал, есть все, что он считал нужным сказать об этом предмете человеку, сколько-нибудь знакомому с его философией. Сам Корнель заметил одно место, которое, по его мнению, может вполне объяснить, каким образом происходит очищение страстей в трагедии, а именно то место, где Аристотель говорит, что «для возбуждения сострадания требуется незаслуженно страдающий, а для возбуждения страха — подобный нам человек». Это место в самом деле весьма важно. Однако Корнель воспользовался им неудачно, что и не могло быть иначе, поскольку он думал об очищении страстей вообще. «Сострадание несчастью, — говорит он, — которое на наших глазах постигает ближнего, возбуждает в нас страх, что и нас может постичь подобное же несчастье; этот страх вызывает желание избежать его, а это желание — стремление очистить,

577

умерить, исправить, даже искоренить ту страсть, в силу которой навлек на себя несчастье человек, возбуждающий наше сострадание. Ведь разум говорит каждому, что если желаешь избежать следствия, то нужно уничтожить причину». Но это рассуждение, делающее страх лишь орудием, при помощи которого сострадание совершает очищение страстей, ложно и не может быть признано мнением Аристотеля. На этом основании трагедия могла бы очищать все страсти, но только не те две, очищения которых именно требует от нее Аристотель. Она могла бы очищать наш гнев, наше любопытство, нашу зависть, наше честолюбие, нашу ненависть и нашу любовь, смотря по тому, какую из этих страстей человек навлек на себя несчастье. Только наше сострадание и наш страх остались бы неочищенными. Ведь страх и сострадание — такие страсти, которые при представлении трагедии испытываем мы, а не действующие лица; это те страсти, которыми нас трогают действующие лица, а не те, которыми они навлекают на себя несчастье. Конечно, может быть такая пьеса, в которой страсти производят оба эти действия. Но я еще не знаю ни одной такой, в которой лицо, вызывающее сострадание, было бы постигнуто несчастьем вследствие плохо понятого сострадания или плохо понятого страха. Однако это была бы единственная пьеса, в которой было бы выполнено, по толкованию Корнеля, все то, чего требует Аристотель от всех трагедий, да и в этой единственной пьесе это осуществилось бы не так, как того желает последний. Подобная пьеса была бы некоторым образом точкой, в которой пересеклись бы две прямые линии, взаимно сближающиеся, чтобы потом ни разу не встретиться на бесконечном протяжении. Дасье не мог так сильно извратить смысл слов Аристотеля. Он был обязан внимательнее отнестись к словам этого автора, а последний прямо говорит, что наше сострадание и наш страх должны очищаться состраданием и страхом, вызываемыми трагедией. Но Дасье, без сомнения, думал, что польза трагедии будет ничтожна, если последняя ограничится только этим, и поэтому он, в согласии с объяснением Корнеля, ошибочно приписал ей также равномерное очищение всех других страстей. Но Корнель, со своей стороны, отрицал это и доказывал примерами, что эта более блестящая, чем верная, идея осуществима в действительности,

578

а потому Дасье пришлось вместе с Корнелем обратиться к этим примерам, и это завело его в тупик и заставило прибегать ко всяким изворотам и уловкам, чтобы оправдать своего Аристотеля. Говорю «своего», потому что действительный Аристотель не нуждается ни в каких уловках и изворотах. Последний, повторяем в сотый раз, не думал ни о каких других страстях, имеющих назначение очищать сострадание и страх в трагедии, кроме нашего сострадания и страха, и для него совершенно безразлично, сильно или слабо способствует трагедия очищению других страстей. Очищением в этом смысле и следовало ограничиться Дасье, но в таком случае он должен был иметь более точное понятие о сущности дела. «Каким образом трагедия возбуждает сострадание и страх, — говорит

он, — чтобы очистить сострадание и страх, это нетрудно понять. Она возбуждает их, изображая перед нами несчастья, в которые повергнуты подобные нам люди в силу непреднамеренных ошибок. И она очищает их, знакомя с этим самым несчастьем и научая таким путем не слишком бояться его и не слишком удручаться горем в том случае, если бы бедствие действительно постигло нас самих... Она подготавливает людей мужественно переносить самые бедственные случайности и вселяет в самых несчастных готовность считать себя счастливыми, сравнивая собственные несчастья с гораздо более ужасными, какие изображает трагедия. В каком положении должен находиться человек, чтобы при виде Эдипа, Филоктета, Ореста не сознавать, что все бедствия, которые он терпит, совершенно несравнимы с теми, какие приходится испытывать этим людям?» Это справедливо, и над таким объяснением Дасье не пришлось особенно ломать себе голову. Он нашел его почти что в этих словах у одного стойка, считавшего самым важным невозмутимость духа. Не возражая ему, что переживание нашего собственного несчастья не допускает одновременно особого сострадания, что, следовательно, для того несчастного, чье сострадание нельзя и возбудить, не может быть и очищения или облегчения его горя состраданием, я готов принять его слова как они есть, без изменений. Только я должен спросить: много ли он этим сказал? Сказал ли он хоть сколько-нибудь больше того, что сострадание очищает наш страх?

579

Конечно, нет, а ведь это едва лишь четвертая доля того, чего требует Аристотель. Если Аристотель утверждает, что трагедия возбуждает сострадание и страх, чтобы очищать сострадание и страх, то кто же не видит того, что этим сказано гораздо больше, нежели счел нужным разъяснить Дасье. Приводя в разные сочетания те понятия, которые встречаются здесь, тот, кто хочет вполне исчерпать смысл слов Аристотеля, должен показать отдельно, как могут очищать и действительно очищают: 1) трагическое сострадание — наше сострадание, 2) трагический страх — наш страх, 3) трагическое сострадание — наш страх и 4) трагический страх — наше сострадание. А Дасье ограничился только третьим пунктом, да и его разъяснил очень плохо и лишь наполовину. Всякий, кто добивался верного и полного понятия об Аристотелевом очищении страстей, увидит, что каждый из четырех пунктов содержит два элемента. Поскольку, говоря короче, это очищение есть не что иное, как превращение страстей в добродетельные склонности, а по обе стороны каждой добродетели, по учению нашего философа, расположены крайности, между которыми она находится, то трагедия, чтобы обратить наше сострадание в добродетель, должна быть в состоянии очистить нас от обеих крайностей сострадания; то же самое относится и к страху. Трагическое сострадание должно не только в отношении сострадания очищать душу того, кто чувствует слишком сильное сострадание, но и того, кто чувствует его слишком слабо. Трагический страх должен не только очищать душу того, кто не боится совсем никакого несчастья, но и того, в ком вызывает тревогу всякое несчастье, даже самое отдаленное, самое невероятное. Равным образом трагическое сострадание относительно страха и трагический страх относительно сострадания должны проявляться в меру, не допуская преизбытка или недостатка. А Дасье, как уже мы сказали, показал только, каким образом трагическое сострадание умеряет наш страх, если он чересчур силен, но не показал того, как оно приходит на помощь при полном его отсутствии или усиливает до благотворной степени у того, кто слишком слабо его чувствует, — не говоря уже о том, что Дасье должен был показать и все остальное. Те, что трудились после него, нимало не пополнили пробелов, оставленных им, но, стремясь

580

сделать пользу трагедии неоспоримую, присоединили к этому такие соображения, которые идут к поэтическому произведению вообще, но не идут к трагедии в частности, например, что она должна поддерживать и укреплять чувство человечности, внушать

любовь к добродетели и ненависть к пороку и т. д.⁹ Добрые люди! Но какое же произведение не должно иметь этой цели? А если каждое должно ее иметь, то она не может быть и отличительною чертой трагедии, не может быть тем, чего мы искали.

СТАТЬЯ LXXX 5 февраля 1768 года

К чему трудиться над тяжелой обработкой драматической формы? К чему строить театр, переодевать мужчин и женщин, утруждать их память, собирать в одно место целый город, если я моим произведением и представлением его на сцене могу вызвать лишь некоторые из тех душевных волнений, какие может вызвать и хороший рассказ? А ведь его каждый может прочесть у себя дома.

Только произведением в драматической форме можно возбудить сострадание и страх: по крайней мере никакая другая поэтическая форма не может возбудить этих чувств в столь сильной степени. Однако скорее хотят возбуждать с ее помощью все другие чувства, чем эти, и хотят пользоваться ею скорее для любых других целей, чем для той, к которой она так отлично приспособлена.

Публика довольна тем, что ей дают. Это и хорошо и нехорошо. Не очень-то манит нас к себе тот стол, за которым приходится довольствоваться одним и тем же.

Известно, как падки были до зрелищ греческий и римский народы; в особенности первый любил трагедии. Напротив, как равнодушен и холоден к театру наш народ! Отчего происходит эта разница вкусов, если не оттого, что греки при представлениях воодушевлялись

581

столь сильными, столь необычайными чувствами, что не могли дожидаться той минуты, когда снова будут испытывать их? Мы, напротив, выносим из театра такие слабые впечатления, что редко считаем посещение его стоящим траты времени и денег. Мы почти все и почти всегда идем в театр из любопытства, от скуки, ради моды, за компанию, желаем на других посмотреть и себя показать, и лишь немногие идут с иною целью, да и то редко.

Я говорю: *мы, наш народ, наш театр*, но имею в виду не одних нас, немцев. Мы, немцы, довольно чистосердечно сознаемся в том, что у нас еще нет театра. Что думают при этом многие из наших критиков, которые согласны с таким признанием и вместе с тем являются большими поклонниками французского театра, этого я, собственно говоря, не знаю. Зато я знаю хорошо, что думаю сам. А я думаю, что не только у нас, немцев, но и у людей, хвастающихся тем, что у них уже сто лет существует театр, даже лучший во всей Европе, — именно у французов, — еще нет театра.

Трагического театра, конечно, нет! Ведь те впечатления, какие производит французская трагедия, так слабы и холодны! Послушаем, что говорит об этом француз.

«При всех выдающихся достоинствах нашего театра, — говорит Вольтер, — оказался скрытый недостаток, который не был замечен, потому что публика не дошла еще до идей более высоких, чем те, какие были выражены в образцовых произведениях великих художников. Этот недостаток заметил только Сент-Эврмон. Он говорит, что наши пьесы производят слабое впечатление, а то, что должно бы было возбуждать сострадание, возбуждает в лучшем случае лишь чувство нежности; что умиление заступает место сильного потрясения, а удивление заменяет ужас, — одним словом, наши впечатления недостаточно глубоки. Нельзя отрицать, что Сент-Эврмон прямо попал в больное место французской сцены. Пусть повторяют, что он был автором жалкой комедии «Сэр, которому хочется быть политиком» и другой такой же, под заглавием «Оперы», что его мелкие стихотворения самые слабые и пошлые, какие только есть у нас в этом роде, что он был всегда

⁹ Курциус в своем рассуждении о цели трагедии в приложении к «Поэтике» Аристотеля.

только фразер: можно не иметь ни искры таланта и обладать большим умом и вкусом. Вкус же у него, бесспорно, был весьма тонкий, если он так верно указал причину, почему большая часть наших пьес так бледны и холодны. Нам всегда недоставало некоторого пыла, все же остальное было у нас».

Это значит: у нас было все, кроме того, что нужно; наши трагедии были превосходны, только они не были трагедиями. Отчего же они не были трагедиями?

«А эта холодность, — продолжает он, — эта однообразная бесцветность отчасти происходила от мелочного стремления к изысканности манер, которое господствовало в то время среди наших придворных и наших дам и делало из трагедии непрерывный ряд сентиментальных разговоров во вкусе «Кира» и «Клелии». Если некоторые трагедии и составили в этом случае исключение, то в них встречались длинные рассуждения о политике вроде тех, что так испортили «Сертория», сделали такую холодную пьесу «Отона» и такими жалкими «Сурену» и «Аттилу». Но нашлась и еще одна причина, почему наша сцена лишилась возвышенного, патетического элемента и изображаемые события не могли иметь трагического характера. Сцена была плоха и тесна, декорации жалки. Что можно было сделать на двух дюжинах досок, к тому же занятых зрителями? Какою пышностью, какими искусственными приспособлениями можно было очаровать, завлечь зрителя, ввести его в обман? Какое великое трагическое действие можно было тут изобразить? Был ли тут какой-нибудь простор для фантазии поэта? Пьесы должны были состоять из длинных рассказов, и потому в них было больше разговоров, чем игры. Каждому актеру хотелось блеснуть в длинном монологе, а пьеса, в которой подобных монологов не было, отвергалась. При подобном характере пьесы не было никакого действия на сцене, пропадали все сильные изображения страстей, все потрясающие картины человеческих бедствий, все ужасные перипетии, волнующие зрителей до глубины души; сердца только слегка касались, вместо того чтобы разрывать его на части».

Первая причина указана вполне основательно. Изысканность в манерах и рассуждения всегда придают

пьесе холодный тон, и ни одному поэту в мире не удавалось еще возбуждать с их помощью сострадание и страх. По их вине перед нами является или фат, или педант, а сострадание и страх требуют, чтобы мы обращали внимание только на человека.

А вторая причина? Возможно ли, чтобы недостаток простора на сцене и приличных декораций имел такое влияние на дарование поэтов? Правда ли, что всякое трагическое действие требует для своего изображения пышности и сложных аксессуаров? Не следует ли поэту, напротив, строить свою пьесу так, чтобы она производила сильное впечатление и без этих вспомогательных средств?

По мнению Аристотеля так и должно быть. «Чувство страха и сострадания, — говорит философ, — может вызываться зрелищем, но может вызываться и самим сочетанием событий, что предпочтительнее и достигается лучшими поэтами. Фабула должна быть построена так, чтобы тот, кто только слышит о происходящих событиях, даже не видя их, трепетал и чувствовал сострадание и ужас от того, что совершается. Это может пережить каждый, читая рассказ об Эдипе. Достигнуть же этого при помощи зрелища — дело, которое требует меньше искусства и составляет задачу тех, кто берет на себя постановку».

Пьесы Шекспира дали на опыте любопытное доказательство того, насколько вообще можно обойтись без декораций при представлении пьес. Казалось бы, какие пьесы, вследствие постоянных перерывов и перемены места, требовали в большей степени содействия обстановки и искусства декоратора, если не эти? Однако было время, когда театральные сцены, на которых они давались, были снабжены только занавесом из простой грубой материи, а когда его поднимали, то зрители видели голые стены, в

лучшем случае увешанные циновками или коврами. Только воображение могло помочь пониманию зрителя и игре актера. И, несмотря на это, говорят, пьесы Шекспира без всяких декораций были понятнее, чем впоследствии с декорациями.[†]

584

Следовательно, если поэту нечего заботиться о декорациях, если при отсутствии их может и не быть особого ущерба для пьесы даже в том случае, когда эти декорации, повидимому, нужны, то зачем объяснять теснотой и неудовлетворительностью сцены то обстоятельство, что французские поэты не написали более впечатляющих пьес? Это было бы неверно: все зависело от них самих.

То же самое показывает и опыт. Теперь у французов театр лучше, просторнее, зрителей на сцену не пускают, за кулисами никого нет; декоратору дана полная свобода; он рисует и строит для поэта все, чего бы последний ни потребовал, но где же те более пламенные пьесы, которые с тех пор должны были появиться? Может быть, Вольтер льстит себя мыслью, что к числу таких пьес принадлежит его «Семирамида». В ней достаточно пышности и украшений, даже есть и привидение, однако я не знаю ничего холоднее его «Семирамиды».

СТАТЬЯ LXXXI 9 февраля 1768 года

Не хочу ли я этим сказать, что ни один француз не способен создать истинной трагедии? Что такая работа не по плечу этой ветреной нации? Мне было бы стыдно, если бы такая мысль пришла мне в голову. Германия не становилась еще посмешищем из-за какого-нибудь Буура. Я, со своей стороны, всего менее расположен к этому, ибо вполне убежден, что ни один народ в мире не одарен какою-либо способностью преимущественно перед другими. Говорят, правда: глубокомысленный англичанин, остроумный француз. Но кто установил подобное разграничение?

585

Без сомнения, не природа, которая распределяет все поровну между всеми. Можно встретить столько же остроумных французов, сколько остроумных англичан, столько же глубокомысленных французов, сколько и глубокомысленных англичан, а большинство людей не относится ни к тому, ни к другому разряду.

Что же я хочу сказать? Только то, что французы, разумеется, могли бы иметь то, чего у них еще нет: подлинную трагедию. А почему у них нет ее? Чтобы вернее судить об этом, Вольтеру следовало бы лучше знать самого себя.

Я полагаю, у них потому еще нет ее, что они воображают, будто она давно уже есть у них. И в этой уверенности их поддерживает нечто такое, чем они действительно обладают преимущественно перед другими народами, но что вовсе не есть дар природы: это — тщеславие.

С нациями совершается то же, что и с отдельными людьми. Готтшед (весьма понятно, почему я именно теперь говорю о нем) считался в молодости поэтом, потому что

[†] Cibber. Lives of the Poets of G. B. and Irl., t. II, 78, 79. «Некоторые давали понять, что красивые декорации доказывают упадок сценического искусства. В правление Карла I (стр. 79) существовал

584

только занавес из весьма грубой материи, а при его поднятии сцена оказывалась или с голыми стенами, скудно прикрытыми циновками, или была увешана коврами; следовательно, представлению о первоначальном месте действия и всех дальнейших переменах, которыми могли свободно распоряжаться тогдашние поэты, пониманию поэта и игре актера ничто не помогало, кроме фантазии. Ум и проникновенность актеров сглаживали все недостатки и делали пьесы, как многие утверждали, понятнее без всяких побочных средств, чем они оказывались потом при наличии таких средств».

тогда еще не умели отличать стихотворца от поэта. Философия и критика мало-помалу выяснили это различие, и если бы Готтшед хотел идти вперед вместе с веком, если бы его вкус и взгляды могли расширяться и очищаться одновременно со взглядами и вкусом его века, быть может он действительно из стихоплета сделался бы поэтом. Но так как он постоянно слышал, что его называют величайшим поэтом, и тщеславие внушило ему, что он действительно таков, то ничего и не вышло. Он никоим образом не мог приобрести то, в обладании чем был уверен, и чем старше он становился, тем упорнее и нахальнее старался укрепить за собою это мнимое обладание.

То же самое, по-моему, произошло с французами. Едва лишь Корнель хоть отчасти вывел их театр из варварского состояния, как они вообразили, что он уже близок к совершенству. Расин, казалось им, дал их трагедии окончательную отделку, и после этого никто уже не спрашивал (впрочем, вопрос этот совсем никогда и не поднимался), может ли быть трагический поэт еще патетичнее, еще трогательнее Корнеля и Расина; это было признано невозможным, и все усилия последующих поэтов должны были клониться лишь к тому, чтобы походить

586

как можно более на одного из них. В продолжение ста лет они обманывали самих себя, а отчасти и своих соседей; пусть кто-нибудь теперь скажет им это и пусть послушает, что они ответят.

Из обоих этих авторов Корнель, однако, наделал больше вреда и имел самое губительное влияние на французских трагических поэтов. Ведь Расин ввел людей в искушение только своими образцами, а Корнель — и образцами и наставлениями. В особенности эти наставления, принимаемые целою нацией (кроме одного или двух педантов, какого-нибудь Эдлена или Дасье, которые, между прочим, часто сами не знали, чего хотели) за изречения оракула, выполняемые всеми последующими поэтами, — берусь доказать это подробно! — не могли дать в результате ничего иного, кроме произведений самых сухих, холодных, водянистых, самых нетрагичных.

Все правила Аристотеля рассчитаны на то, чтобы при помощи их трагедия могла произвести самое сильное впечатление. Что же делает с ними Корнель? Он подает их в искаженном, двусмысленном виде, а так как он все-таки и при этом находит их еще очень строгими, то для каждого приискивает *quelque modération, quelque favorable interprétation* (какое-нибудь смягчение, какое-нибудь благоприятное толкование), ослабляет их и калечит, хитро перетолковывает и сводит на нет. А для чего? «Pour n'être pas obligé de condamner beaucoup de poèmes que nous avons vu réussir sur nos théâtres» — «Для того, чтобы не быть вынужденным отвергнуть многие произведения, которые имели успех на наших сценах». Уважительная причина!

Я бегло коснусь главных пунктов его теории. Хотя некоторых я уже коснулся, но для связи возвращусь и к ним.

1. Аристотель говорит: «Трагедия должна возбуждать сострадание и страх». А Корнель говорит: «О да, но в зависимости от обстоятельств; не всегда нужно то и другое вместе. Мы довольствуемся иной раз и одним: состраданием без страха, а другой раз страхом без сострадания. А иначе в каком бы положении очутился я, великий Корнель, с моим Родриго и моею Хименою? Эти добрые дети возбуждают сострадание, и очень сильное сострадание, но страх — едва ли. А с другой стороны, что

587

сталось бы с моею Клеопатрою, с моим Прусием, с моим Фокою? Кто может чувствовать сострадание к этим негодьям? Однако страх они возбуждают». Так думал Корнель, и французы думали так же вслед за ним.

2. Аристотель говорит: «Трагедия должна вызывать сострадание и страх; и то и другое, разумеется, должно вызываться одной и той же личностью». Корнель возражает: «Если так получается, то это очень хорошо. Но абсолютной необходимости в этом нет; можно прибегать к помощи разных лиц, чтобы возбудить два эти чувства, как я это сделал

в моей «Родогюне». Так поступил Корнель, и французы поступают так по его образцу.

3. Аристотель говорит: «Состраданием и страхом, которые возбуждает трагедия, должны очищаться наше сострадание и наш страх и все, относящееся к ним». Корнель об этом ровно ничего не знает и воображает, будто Аристотель хотел сказать: трагедия возбуждает наше сострадание для того, чтобы возбудить страх и этим страхом очистить в нас страсти, которыми навлекло на себя бедствие лицо, вызвавшее наше сожаление. Не буду говорить о достоинстве этой цели. Достаточно сказать, что это не цель Аристотеля, а так как Корнель поставил совершенно иную цель своим трагедиям, то самые трагедии его должны были оказаться произведениями совсем иного рода, чем те, из которых Аристотель абстрагировал свою цель. Трагедии его должны были стать неподлинными трагедиями. Но такими стали не только его творения, но и все французские трагедии, ибо авторы их задавались целью не Аристотеля, а Корнеля.

Я уже сказал, что Дасье хотел соединить обе эти цели, но уже вследствие одного этого соединения первая теряет силу, и трагедия не может произвести на нас высшего впечатления. Притом Дасье, как я показал, имеет весьма слабое понятие об этой первой цели, и поэтому — ничего удивительного, если он вообразил, что французские трагедии его времени скорее достигают первой цели, чем второй. «Нашей трагедии, — говорит он, — в отношении первой из этих целей еще более или менее удастся возбуждать и очищать страх и сострадание. Но вторая цель удастся ей весьма редко, а между тем она более важна, и трагедия весьма слабо очищает прочие страсти или, не заключая в себе ничего иного, кроме любовных интриг,

588

она, если бы и могла очистить какую-нибудь страсть, так только одну любовь. Из этого ясно следует, что польза от нее весьма незначительна». Как раз наоборот! Скорее можно указать на французские трагедии, удовлетворяющие второй цели, чем первой. Я знаю различные французские пьесы, в которых очень хорошо выводятся печальные последствия какой-нибудь страсти. Из них можно извлечь много полезных уроков относительно этой страсти. Но я не знаю ни одной пьесы, которая возбуждала бы мое сострадание в такой степени, в какой должна его возбуждать трагедия, а по целому ряду греческих и английских пьес я знаю положительно, что она может его возбуждать в этой степени. Французские трагедии — это произведения весьма изящные, весьма поучительные, достойные, по-моему, всяческой похвалы, но только это не трагедии. Авторы их были люди несомненно даровитые, и иные из них занимают видное место в ряду поэтов. Но они не трагические поэты, и их Корнель, Расин, Кребийон и Вольтер имеют очень мало или вовсе не имеют тех качеств, которые Софокла сделали Софоклом, Еврипида — Еврипидом, а Шекспира — Шекспиром. Эти последние редко вступают в противоречие с существенными требованиями Аристотеля, а французы сплошь и рядом. Теперь дальше.

СТАТЬЯ LXXXII

12 февраля 1768 года

4. Аристотель говорит: «Не следует в трагедии изображать несчастным вполне добродетельного человека без всякой вины с его стороны, потому что это возмутительно». — «Совершенно справедливо, — говорит Корнель, — такой исход возбуждает скорее негодование и ненависть к тому, кто является виновником страдания, чем сочувствие к тому, кого оно постигло. Поэтому первое чувство, которое, собственно, не должно вызываться трагедией, может, если только оно не очень тонко передано, заглушить второе, которое должно быть вызвано. Зритель ушел бы с представления недовольным, потому что слишком много гневного чувства примешалось бы к состраданию, которое было бы ему по душе, будь оно одно».

589

«Но, — прибавляет Корнель, как бы возвращаясь назад: он всегда возвращается с таким «но», — если эта причина устранится, если поэт поведет дело так, что человек добродетельный, переносящий страдания, будет возбуждать больше сострадания к себе, чем досады на того, кто его заставляет страдать, что тогда?» — «О, в таком случае, — говорит Корнель, — я полагаю, что можно без колебания изображать на сцене и самых добродетельных людей в бедственном положении». Я не понимаю, как можно говорить такие очевидные нелепости, возражая философу, как можно делать вид, будто его понимаешь, заставляя его говорить такие вещи, о которых он никогда и не думал.

«Ничем не заслуженное несчастье хорошего человека, — говорит Аристотель, — не может явиться сюжетом трагедии, потому что оно возмутительно». Это «потому», эту «причину» Корнель превращает в «поскольку», в простое условие, при котором событие перестает быть трагичным. Аристотель говорит: «это безусловно возмутительно, а потому нетрагично». Корнель же говорит: «это нетрагично, поскольку возмутительно». Возмутительное Аристотель видит в самом характере несчастья, а Корнель полагает его в том негодовании, которое возбуждается несчастьем против виновника его. Он не видит или не хочет видеть, что возмутительное есть нечто совершенно иное, чем это негодование, что если последнего даже и совсем не будет, то первое может проявиться в полной мере. Достаточно того, что благодаря этому *qui pro quo* получается как бы оправдание для разных его трагедий, в которых он не только не видит погрешностей против правил Аристотеля, но проявляет такую самоуверенность, что воображает, будто Аристотелю просто недоставало подобных пьес, чтобы на основании их еще более ограничить свое учение и вывести из них различные способы, — как, несмотря на все это, сделать сюжетом трагедии несчастье человека вполне достойного: «*En voici deux ou trois manières, que peut-être Aristote n'a su prévoir, parce qu'on n'en voyait pas d'exemples sur les théâtres de son temps*». (Вот, — говорит он, — два или три способа, которых Аристотель, может быть, не был в состоянии принять в соображение, потому что примеров их еще не было на сцене в его время.) И у кого он берет эти примеры? Да у кого же, как не у себя самого?

590

И какие эти два или три способа? Мы сейчас увидим. — «Первый способ тот, когда человек весьма добродетельный терпит гонения от человека весьма порочного, но избегает опасности, так что человек порочный сам запутывается в собственных сетях, как мы это видим в «Родогюне» и «Гераклии». Было бы совершенно невыносимо, если бы в первой из этих трагедий погибли Антиох и Родогюна, во второй Гераклии, Пульхерия и Мартиан, а Клеопатра и Фока восторжествовали бы. Несчастье первых возбуждает наше сострадание, не заглушаемое тем отвращением, какое мы испытываем к их гонителю; мы все время надеемся, что произойдет какая-нибудь счастливая случайность, которая не даст им погибнуть». Пусть Корнель уверяет кого-нибудь другого, будто Аристотель не знал этого способа! Он так хорошо знал его, что если и не совсем отвергал, то по крайней мере прямо признавал более подходящим для комедии, чем для трагедии. Каким образом Корнель мог об этом забыть? Но так всегда бывает с теми, кто заранее уверен в правоте своего дела. В сущности этот способ вовсе не относится к тому случаю, о котором идет речь. Ведь согласно с ним добродетельный человек не делается несчастным, а несчастье еще только предстоит ему, причем это может вызвать сочувственное опасение за него, несколько не возмущая нас. А теперь перейдем ко второму способу! «Может случиться также, — говорит Корнель, — что весьма добродетельный человек терпит преследование и гибнет по воле другого человека, не настолько порочного, чтобы возбуждать в нас сильное негодование: преследуя добродетельного, он делает это больше по слабости характера, чем по злобе. Если Феликс дает погибнуть зятю своему Полиевкту, то делает это не из яростной злобы к христианам, которая могла бы вызвать отвращение к нему, а просто по раболепной трусости: он боится пощадить его в присутствии Севера, потому что страшится ненависти и мести последнего. Мы поэтому чувствуем некоторое

негодование против него и порицаем его поступок; но это негодование не пересиливает нашего сострадания к Полиевкту и нисколько не мешает зрителям вполне примириться с Феликсом в конце трагедии после его чудесного обращения в христианство». Кропатели плохих пьес, как я полагаю, были во все времена, даже и в Афинах. Почему же

591

у Аристотеля не оказалось под руками пьесы такого сорта, чтобы она могла так же прояснить для него все дело, как и для Корнеля? Вы шутите! Личности с характером робким, колеблющимся, нерешительным, как Феликс, представляют собою еще одну лишнюю ошибку в подобных произведениях и сверх того сами по себе делают трагедию холодною и неприятною, нисколько, с другой стороны, не смягчая то, что в ней возмутительно. Возмутительное, как уже сказано, заключается не в том негодовании или отвращении, которые они возбуждают, а в том, что несчастье поражает людей безвинных, и раз оно поражает их несправедливо, нам все равно, жестоки ли их преследователи или слабохарактерны, поступают ли с ними жестоко с предвзятой или без предвзятой цели. Возмутительна сама по себе та мысль, что могут быть люди, терпящие бедствие без всякой вины со своей стороны. Язычники старались по возможности отдалить от себя эту возмутительную мысль, а мы будем развивать ее? Нам будут доставлять удовольствие такие зрелища, которые ее поддерживают? Нам, которых религия и разум должны убеждать в том, что она так же ложна, как и богохульна? То же самое, разумеется, можно было бы сказать и против третьего способа, если бы Корнель не забыл разъяснить его подробнее.

5. Корнель возражает и против мнения Аристотеля о непригодности для трагедии порочного героя, несчастье которого не может возбудить в нас ни сострадания, ни страха. Впрочем, и он согласен, что сострадания он вызвать не может, но страх, по его мнению, возбудить может. Хотя ни один из зрителей не сочтет себя способным к таким преступлениям, следовательно, и не станет страшиться в полной мере такого же несчастья, однако каждый может чувствовать в себе какой-нибудь недостаток, близкий к этим порокам, и научиться быть настороже в силу страха хотя бы и перед менее тяжелыми, но все же печальными его последствиями. Но этот вывод основан на ложном понятии, какое имел Корнель о страхе и об очищении страстей, которые должна возбуждать трагедия, и тут он противоречит сам себе. Я уже показал, что возбуждение сострадания немислимо без возбуждения страха и что если бы злодей мог возбудить в нас страх, то непременно возбудил бы и сострадание. Но так

592

как он неспособен на последнее, с чем согласен и Корнель, то для него невозможно и первое, а потому он и не может способствовать достижению цели трагедии. Аристотель считает его даже еще более неспособным для этого, чем человека вполне добродетельного: он положительно требует, чтобы в том случае, если герой не может быть человеком средним, мы выбрали хорошего, но никак не дурного человека. Причина ясна: человек может быть очень хорошим и все-таки иметь не одну слабость, совершить не один проступок, которым он навлекает на себя тяжкое бедствие, внушающее нам сострадание и скорбь, нисколько не возмущая нас, потому что это — единственное следствие его проступка. То, что говорит Дюбо об изображении и роли порочных героев в трагедии, — совсем не то, чего хочет Корнель. Дюбо считает возможным выводить их лишь во второстепенных ролях как орудия, служащие для того, чтобы меньше вины падало на главные лица, — просто для контраста. Корнель же хочет, чтобы на них был сосредоточен главный интерес, как в «Родогюне», а именно это и противоречит цели трагедии. Дюбо при этом основательно замечает, что несчастье этих второстепенных злодеев не производит на нас никакого впечатления. «В «Британнике», — говорит он, — смерть Нарцисса проходит едва заметно». Но именно поэтому авторам и следует по возможности воздерживаться от изображения таких второстепенных злодеев. Ведь если их несчастье не связано с прямым назначением трагедии, если они только

вспомогательные орудия, посредством которых поэт вернее может достичь своей цели по отношению к другим лицам, то пьеса, бесспорно, будет еще лучше, если произведет то же самое действие без них. Чем проще машина, чем меньше в ней пружин, колес и гирь, тем она совершеннее.

СТАТЬЯ LXXXIII 16 февраля 1768 года

6. И, наконец, как превратно истолковано первое и самое существенное качество, которого Аристотель требует от нравов трагических героев! Нравы эти должны быть

593

хорошими. «Хорошими?» спрашивает Корнель. — Если здесь «хороший» означает «добродетельный», то это очень не в пользу большинства старых и новых трагедий, где преобладают герои дурные и порочные или по меньшей мере наделенные какой-либо слабостью, которая весьма плохо уживается с добродетелью. Он особенно боится за свою Клеопатру в «Родогюне». Поэтому того благородства, которого требует Аристотель, он не хочет понимать в смысле нравственной безукоризненности; это уж должно быть какое-то другое хорошее качество, столь же совместимое с нравственным злом, как и с нравственным благом. При всем том Аристотель имеет в виду именно нравственное качество, но только для него добродетельные личности и личности, которые лишь при известных условиях обнаруживают добродетельные качества, — не одно и то же. Короче говоря, Корнель связывает совершенно ложное понятие со словом «нравы» и совершенно не понял, что такое прозресис — условие, в силу которого, по мнению нашего мыслителя, свободные поступки только и превращаются в дурные или в добрые нравы. Я не могу здесь вдаваться в подробные разъяснения; это можно сделать только тогда, когда мы достаточно строго проследим связь и силлогистическую последовательность всех идей греческого критика. Вот почему я откладываю это до другого раза, так как в данном случае нужно только показать, какую неудачную уловку придумал Корнель, сбившись с верного пути. Уловка его сводилась к тому, чтобы показать, что Аристотель под добротой нравов понимает блестящий и возвышенный характер той или иной добродетельной или порочной склонности в том виде, как она присуща изображенному лицу или удобно может быть ему приписана (*le caractère brilliant et élevé d'une habitude vertueuse ou criminelle, selon qu'elle est propre et convenable à la personne qu'on introduit*): «Клеопатра в «Родогюне», — говорит он, — до крайности зла; нет такого убийства, которого бы она погнушалась, лишь бы только с его помощью удержаться на престоле, которым она дорожит больше всего на свете: так сильно в ней властолюбие. Но все ее преступления сопряжены с некоторым величием души, и есть в ней нечто столь возвышенное, что, осуждая ее поступки, мы все же должны удивляться тому источнику, из которого они истекают.

594

То же самое позволю себе сказать и о «Лжеце». Бесспорно, лганье — привычка дурная, но Дорант лжет с таким присутствием духа, с таким воодушевлением, что этот недостаток как-то к нему идет, и зрители невольно сознаются, что талант подобной лжи — порок, к которому не способен ни один глупец». Поистине Корнель не мог выдумать ничего более вредного. Приведите эту мысль в исполнение, и трагедия утратит всякую правду, всякое очарование, всякое нравственное значение. Добродетель, которая всегда исполнена скромности и простоты, от блеска делается суетной и романтической, порок же засияет таким светом, который ослепит нас, с какой бы точки зрения мы ни смотрели на него. Глупо бояться порока только из-за его несчастных последствий, закрывая при этом глаза на его внутреннее безобразие. Последствия случайны, опыт же показывает, что они столь же часто могут быть счастливыми, как и несчастными. Это относится к очищению страстей, как его мыслил Корнель. Но как я себе его представляю и как учил Аристотель,

оно решительно несовместимо с этим обманчивым блеском. Фальшивый лоск, придаваемый таким образом пороку, заставляет меня видеть достоинства там, где их нет, чувствовать сострадание к тому, кто его не заслуживает. Правда, еще Дасье возражал против такого толкования, но он опирался на шаткие доводы, и те, которые он приводит в свою пользу заодно с патером Ле Боссю, почти столь же вредны, по крайней мере могут быть столь же вредными для поэтических достоинств пьесы. А именно — он полагает, будто утверждение: «Нравы должны быть хороши», значит только, что они должны быть хорошо выражены (*qu'elles soient bien marquées*). Конечно, это правило, если оно верно понято и правильно применено, вполне заслуживает внимания драматического поэта. Но ведь французские образцы ясно показывают, что выражение «хорошо выражать» означало для них «сильно выражать». Выражение перегружали, краски накладывали слишком густо, пока характеризуемые лица не превращались в олицетворенные характеры, а люди порочные или добродетельные не становились сухими скелетами пороков и добродетелей.

595

ИЗ СТАТЕЙ LXXXVII, LXXXVIII и LXXXIX 4—8 марта 1768 года

«В комедии, — говорит Дидро, — изображаются типы, в трагедии же индивидуумы. Объяснюсь. Героем трагедии бывает определенный человек: это непременно Регул, или Брут, или Катон, а не кто-нибудь другой. В комедии же, напротив, главное лицо олицетворяет собою целую категорию личностей. Если бы ему придать физиономию столь своеобразную, что на нее походило бы лишь одни определенное лицо, комедия вернулась бы ко временам своего младенчества. В такую ошибку, по моему мнению, впал Теренций. Его *Neautontimorumenos*^s — отец, досадающий на то, что своею излишнею строгостью довел сына до крайности. Поэтому он сам себя наказывает, одевается в лохмотья, питается скудной пищею, чуждается всякого общества, отпускает прислугу и собственноручно обрабатывает поле. Можно смело сказать, что такого отца в действительности не бывает. Едва ли в самом большом городе за целое столетие нашелся бы один подобный пример».

Прежде всего я должен сказать, что Дидро оставил свое утверждение без всяких доказательств. Вероятно, он считал его такою истиною, в которой никто не будет и не может сомневаться: стоит только подумать о ней, и ее основательность сразу будет очевидна. Уж не находит ли он подтверждения своей мысли в самых именах трагических героев. Так как имена их Ахиллес, Александр, Катон и Август, а Ахиллес, Александр, Катон и Август были действительно отдельными личностями, то он на этом основании заключил, будто и все то, что поэт заставляет их говорить и делать в трагедии, подобает только этим, так называемым отдельным личностям и больше никому на свете. Повидимому, так.

Но Аристотель уже две тысячи лет назад опроверг это ошибочное мнение и, опираясь на противоположный взгляд, установил коренную разницу между историей и поэзией, равно как и большую пользу последней по сравнению с первой. Да и сделал он это в такой ясной форме,

596

что если я приведу его слова, вы будете крайне удивлены, каким образом Дидро мог не согласиться с ним в столь очевидном вопросе.

Установив существенные особенности поэтической фабулы, Аристотель продолжает:^t «Из сказанного ясно, что задача поэта — говорить не о происшедшем, а о

^s Сам себя наказывающий (*ред.*).

^t «Поэтика», гл. IX.

характере происшедшего и о том, что с той или иной степенью вероятности или необходимости могло еще случиться. Историк и поэт различаются не тем, что один говорит стихами, а другой прозой. Ведь книги Геродота можно было бы переложить в стихи, и все-таки они и в стихах не переставали бы быть той же самой историей. Разница в том, что один рассказывает о происшедшем, другой — о характере происшедшего. Вследствие этого поэзия более философична и представляет больше пользы, чем история: она более связана с общим, а история — с частным. Общее состоит в изображении того, что в согласии с вероятностью или с необходимостью приходится говорить и делать тому или иному человеку. На это и смотрит поэзия, наделяя именами действующих лиц. Наоборот, частное состоит в том, что сделал Алкивиад или что с ним случилось. Относительно комедий это уже очевидно. Построив фабулу на основании правдоподобия, комики подставляют случайные имена, не касаясь определенных лиц в отличие от ямбографов. А в трагедии придерживаются имен, взятых из прошлого, и причиной этого является то, что возможное заслуживает доверия, а в возможность того, что никогда не происходило, мы не верим; то, что произошло, очевидно, должно быть возможным, так как оно не произошло бы, если бы не было возможно. Однако и в некоторых трагедиях встречается только одно или два исторических имени, а другие — вымышлены, как, например, в «Цветке» Агафона. В этом произведении одинаково вымышлены и события и имена, а все-таки оно от этого доставляет не меньше удовольствия».

В этом месте, приведенном мною в моем собственном переводе, в котором я старался по возможности придерживаться слов подлинника, есть такие вещи, которые или совсем не поняты толкователями, известными мне, или

597

поняты неверно. Я укажу на то, что в данном случае относится к делу.

Неоспоримо, что в отношении всеобщности Аристотель прямо не признает никакого различия между действующими лицами трагедии и комедии. Как те, так и другие и даже герои эпоса, одним словом, все лица, являющиеся в поэтическом изображении, должны без различия говорить и действовать не так, как могло бы быть свойственно только им, но как говорил бы и действовал бы каждый, имеющий их свойства, при тех же самых обстоятельствах. В этом καθόλου, в этой всеобщности только и кроется причина, почему поэзия философичнее, а следовательно, и назидательнее истории, и если справедливо, что комический поэт, желающий дать своим лицам столь своеобразные физиономии, что на них походило бы только одно лицо в целом свете, возвратил бы комедию, как говорит Дидро, к ее детскому состоянию и превратил бы ее в сатиру, то не менее также справедливо и то, что трагический поэт, желающий изобразить только известных людей, только Цезаря и Катона, со всеми теми свойствами, которые признаются за ними, не показывая, как связаны эти свойства с характерами Катона и Цезаря, представляющими, может быть, общие черты с характерами других людей, лишил бы трагедию ее силы и низвел бы ее на степень истории.

СТАТЬЯ ХСVІ 1 апреля 1768 года

В пятьдесят второй вечер (четверг 28 июля) была повторена пьеса Романуса «Братья».

Не следовало ли мне скорее сказать «Братья» господина Романуса? Согласно одному примечанию, которое делает Донат по поводу «Братьев» Теренция, «имеется известие, что пьеса эта была второю из пьес Теренция, когда имя поэта еще не пользовалось известностью. Поэтому о ней и объявлялось под заглавием «Братья» Теренция, а не Теренциевы «Братья», потому что до того времени поэт скорее делался известным по заглавию пьесы, чем пьеса — по имени поэта». Романус, правда,

598

издал свои комедии анонимно, однако он ими приобрел известность. Еще и в настоящее

время те пьесы его, которые удержались на нашей сцене, доставляют славу его имени. Оно известно и в провинции благодаря этим пьесам, без которых его бы там не знали. Но какой злой рок помешал и этому автору писать для театра до тех пор, пока его произведения не перестали бы рекомендовать его имя, а имя не стало бы зато рекомендацией для пьес?

Большая часть произведений изящной литературы, какими мы, немцы, все-таки располагаем, — это опыты молодых писателей. У нас распространен даже предрассудок, что только молодым людям прилично трудиться на этом поприще. Говорят, люди степенные должны посвящать себя более серьезным и ученым занятиям или более важным делам, которых требуют от них церковь и государство. Стихи и комедия считаются безделушками, пожалуй, впрочем, и не бесполезными в качестве подготовительных упражнений; но ими можно заниматься никак не дальше двадцатипятилетнего возраста. Когда же мы приближаемся к зрелой поре, мы обязаны посвящать все наши силы полезному роду деятельности, и если у нас от служебных занятий останется свободное время писать что-нибудь, так следует писать только то, что согласуется с серьезностью и достоинством гражданского деятеля, например полезные руководства к изучению наук, хронику своего милого родного города, назидательные проповеди и т. п.

Вот от этого-то наша изящная литература находится, да и долго еще будет находиться, в таком юношеском, даже детском состоянии не только по сравнению с изящной литературой древних, но и почти всех новейших просвещенных народов. В конце концов у нее есть и кровь, и жизнь, и краски, и огонь, но недостает крепости и нервов, и мозга, и костей. Как мало она еще имеет таких произведений, которые бы охотно взял в руки человек, привыкший мыслить, когда он для отдыха и умственного освежения захочет покинуть однообразную, душную сферу своей ежедневной, будничной деятельности! Какую пищу для ума может почерпнуть такой человек, например, в наших до крайности пошлых комедиях? Пустые каламбуры, поговорки и остроты, какие каждый день можно

599

слышать на улице. Вся эта дребедень заставляет, правда, смеяться партер, который тешится, как умеет. Но если кому недостаточно, чтобы живот у него трясся от смеха, если кто пожелает смеяться разумным смехом, то стоит ему побывать в театре только раз, и он уже больше не пойдет туда.

У кого ничего нет, тот ничего и дать не может. Молодой человек, только что вступивший в свет, не может, конечно, знать свет и изображать его. Самый крупный комический талант оказывается в юношеских произведениях пустым и бессодержательным; даже о первых пьесах Менандра Плутарх говорит, что их ни в каком случае нельзя сравнивать с его более поздними и с последними его произведениями. А по последним, говорит он, легко можно судить, что он в состоянии был еще создать, если бы прожил дольше. А в каких годах, полагаете вы, умер Менандр? Сколько комедий успел он написать? Не меньше ста пяти, а умер не моложе пятидесяти двух лет.

До такого возраста не дожил ни один из покойных наших комических поэтов, о которых стоило бы говорить; ни один из живущих не достиг этого возраста, и вообще ни один из всех их не написал и четвертой доли такого количества пьес. И неужели критике не следовало говорить про них то же самое, что она говорила про Менандра? — Нет, пусть хватит у нее смелости и пусть она говорит!

И не одни только писатели не любят слышать о себе правдивых суждений. У нас теперь, слава небесам, есть целое поколение критиков, и лучшая критика, на которую они способны, состоит в том, что они подрывают доверие ко всякой критике. «Гений! гений! — кричат они: — гений выше всяких правил! То, что делает гений, то и правило!» Так льстят они гениям, вероятно, для того, чтобы и мы считали их гениями, причем слишком уж становится ясно, что сами они не чувствуют в себе и искры гениальности,

когда в то же время прибавляют, что «правила подавляют гений». Как будто что бы то ни было в мире могло подавить гений! Да еще вдобавок то, что, по их собственному мнению, порождено им самим. Не всякий критик — гений, но каждый гений — прирожденный критик. Он в себе самом

600

заключает мерило всех правил. Он понимает, запоминает и осуществляет только те правила, которые помогают ему выражать в словах его ощущения. И каким же это образом собственные его ощущения, выраженные словами, могут стеснять его деятельность? Сколько бы об этом с ним ни рассуждали, он поймет вас лишь настолько, насколько хоть на мгновение увидит, что ваши общие положения наглядно применяются к частному случаю, и у него останется воспоминание лишь об этом частном случае, которое во время его творческой деятельности может на него влиять не больше и не меньше, чем в состоянии влиять воспоминание об удачном примере, воспоминание о собственном полезном опыте. Стало быть, утверждать, что правила и критика могут стеснять гений, — значит, другими словами, утверждать, что примеры и упражнения тоже имеют это свойство, — это значит заставить его ограничиваться не только самим собою, но даже своим первым опытом.

Эти господа столь же мало знают, чего хотят, когда так забавно стонут по поводу вредного влияния критики на публику. Им хочется доказать нам, будто ни один человек уже не считает бабочку пестрой и красивой с тех пор, как злой микроскоп открыл, что окраска ее всего только пыль.

«Наш театр, — говорят они, — еще в таком нежном возрасте, что для него невыносим монархический скипетр критики... Лучше уж указать средства, как достичь идеала, чем доказывать, что нам еще далеко до этого идеала. Преобразование сцены должно совершиться путем примеров, а не правил. Умничать легче, чем самому создавать».

Не значит ли это — облекать мысли словами или, напротив, подбирать мысли к словам и не уметь найти? И кто эти люди, которые так много толкуют о примерах и творчестве?.. Какие примеры дали они сами? Что сами они придумали? — Умные головы! Когда им приходится судить о примерах, они предпочитают правила, а когда речь идет об оценке правил, то требуют примеров! Вместо того чтобы доказать, что такая-то критика несправедлива, они доказывают, что она слишком строга, и думают, что дело сделали! Вместо того чтобы опровергать суждения,

601

они делают замечания, что судить и умничать легче, чем самому создавать, и думают, будто опровергли противника!

Кто правильно рассуждает, тот и создает, а кто хочет создавать, тот должен уметь рассуждать. Только тот, кто не способен ни к тому, ни к другому, полагает, что это две разные вещи.

Но к чему мне толковать с этими болтунами? Я пойду своим путем, не заботясь о трескотне кузнечиков, раздающейся вокруг. Много будет для них чести — сойти хоть на шаг с дороги, чтобы раздавить их. Их лето ведь так недолговечно!

Поэтому без дальнейших оговорок приступаю к тем замечаниям о «Братьях» Романуса, которые я обещал при первом представлении этой пьесы. Самые главные из них будут касаться тех изменений, которые он счел нужным сделать в фабуле Теренция, чтобы по возможности приспособить ее к нашим нравам.

Что вообще следует сказать о необходимости этих перемен? Если нас нисколько не оскорбляет изображение на сцене греческих или римских нравов в трагедии, то почему же оно должно оскорблять нас в комедии? Откуда взялось такое правило, — если это только правило, — что сцену трагедии надобно переносить в дальнюю страну, к чужому нам народу, а комедии — на нашу родную почву? Какое право имеем мы налагать на поэта обязанность в первой рисовать как можно вернее нравы того народа, среди которого

происходит действие, и в то же время требовать, чтобы во второй он дал нам картину наших родных нравов?

«На первый взгляд, — говорит в одном месте Поп, — это кажется просто прихотью, капризом, а между прочим это имеет свое основание в природе. Главное, чего мы ищем в комедии, — это верная картина обыденной жизни, за верность которой мы, однако, не можем ручаться, видя ее переряженною в чужой костюм и чужие обычаи. В трагедии, напротив, наше внимание больше всего привлекает действие. А чтобы приспособить для сцены отечественный сюжет, с действием приходится обращаться свободнее, чем это позволяет слишком известная нам история».

602

ИЗ СТАТЬИ ХСVII 5 апреле 1768 года

Подобное объяснение, если взвесить его строго, приложимо не ко всем пьесам. Если и допустить, что чужеземные нравы не так идут к комедии, как отечественные, то все же останется под вопросом, не лучше ли и для трагедии отечественные нравы, чем чужеземные? По крайней мере вопрос этот не решается в отрицательном смысле трудностью сценической обработки отечественного сюжета без слишком резких и бросающихся в глаза изменений. Конечно, отечественные нравы требуют и отечественных сюжетов. Но если бы только при помощи их трагедия всего легче и вернее достигла своей цели, то, конечно, было бы лучше преодолеть все трудности, возникающие при обработке их, чем пренебречь самым существенным, то есть целью. К тому же не все отечественные сюжеты требуют при обработке таких резких и бросающихся в глаза изменений, и нет необходимости обрабатывать именно такие, которые их требуют. Уже Аристотель указал на то, что могут быть и есть такие события, которые произошли именно так, как это нужно для поэта. Но так как подобные события редки, то и он решил, что поэт должен иметь в виду не столько меньшинство своих зрителей, которое, быть может, знает уже истинные события, сколько исполнение своего долга.

То преимущество, которое представляют отечественные нравы для комедии, обуславливается нашим близким знакомством с ними. Поэту нет нужды предварительно знакомить нас с ними; он избавлен от всяких описаний и разъяснений, требующихся в подобных случаях. Он может тотчас же заставить свои лица действовать согласно с их обычаями, не прибегая к скучным описаниям. Следовательно, родные обычаи облегчают для него труд, а зритель при этом легче поддается иллюзии.

Почему же, однако, трагический поэт должен лишиться себя этого двойного преимущества? Ему тоже важно облегчить для себя по возможности труд, не тратить своих сил на вещи второстепенные, чтобы всецело сберечь их для главной цели. И для него все дело в иллюзии зрителей. Быть может, на это ответят, что для трагедии нравы не имеют особого значения и что она может совершенно

603

пренебречь ими. Но в таком случае ей не нужны и чужеземные нравы, а то немного, что ей в этом смысле потребуется, пусть уж лучше будет взято из родных нравов, чем из чужеземных.

По крайней мере греки никогда иных нравов, кроме собственных, не клали в основу не только комедии, но и трагедии. Даже и иноземные народы, из истории которых порой заимствовались их сюжеты, они наделяли греческими нравами, не желая ослаблять сценическое впечатление изображением чуждых, непонятных варварских нравов. Они обращали мало внимания или ровно никакого на точность костюмов, которую критика так советует соблюдать нашим трагикам. Доказательством этого могут служить главным образом «Персы» Эсхила. А почему они мало обращали внимания на внешнюю сторону, легко можно вывести из самой цели трагедии.

ИЗ СТАТЕЙ CI, CII, CIII и CIV 19 апреля 1768 года

От статьи CI до CIV? — Я предполагал поместить в годичном издании этих листков только сто статей. Пятьдесят две недели; по две статьи в неделю — это, правда, составит сто четыре статьи. Однако почему же из всех тружеников только журналисту не позволено пользоваться праздниками? К тому же всего четыре дня за целый год — это так мало!

Но Додсли и компания положительно обещали публике от моего имени сто четыре статьи. Я не хочу ставить этих добрых людей в положение обманщиков.

Только вот в чем вопрос: как бы мне получше приняться за это дело? Материал скроен, и теперь придется вставлять заплатки или растягивать! Но ведь это пренелепое занятие. Мне пришла в голову мысль, которой давно бы следовало прийти. У актеров есть обычай — после основного представления давать под конец вечера маленькую пьеску. В ней может идти речь о чем угодно, и она может не иметь ни малейшей связи с предыдущим спектаклем. Такой заключительной пьесой пусть и являются те листки, которых я не хотел было писать.

604

Сначала скажу несколько слов о самом себе. Почему же в заключительной пьесе не быть и прологу, начинающемуся словами: «Poeta cum primum animum ad scribendum appulit...» («Лишь только поэт приступил к писанию...»).

Год тому назад несколько почтенных лиц решили испытать, нельзя ли сделать для немецкого театра что-нибудь большее, чем это делается под управлением так называемого принципала. Не знаю, почему выбор пал на меня и почему это вдруг показалось, что я в таком деле могу быть полезен. А я стоял на торжище праздно, и никто не хотел меня нанимать, без сомнения, потому, что никто не думал воспользоваться мною, кроме этих друзей! Я в своей жизни относился вполне одинаково ко всякого рода занятиям: никогда я не принуждал себя ни к одному из них, ни на одно не навязывался, но не отказывался и от самого ничтожного, если только имел основание думать, что меня выбирают для него предпочтительно перед другими.

Хочу ли я содействовать успехам здешнего театра? Ответ на это было легко дать. Сомнение было лишь в том, в состоянии ли я это сделать и как могу я это сделать лучше всего.

Я не актер и не поэт.

Правда, мне иногда оказывают честь, называя поэтом, но это потому только, что во мне ошибаются. Не следовало бы так лестно заключать обо мне по нескольким драматическим опытам, на которые я отважился. Не всякий тот живописец, кто берет в руки кисть и составляет краски. Самые ранние опыты мои написаны в такие годы, когда желание и плавность речи так легко принимают за талант. А если в новых и есть что-нибудь сносное, то я очень хорошо понимаю, что этим я обязан единственно критике. Я не чувствую в себе того живого источника творчества, который собственными силами пролагает себе путь, который собственными силами выбивается наружу, отливая столь богатыми, столь свежими, столь чистыми лучами. Нет, я все должен вытягивать из себя с усилием и нажимом. Я был бы очень беден, холоден и близорук, если бы до известной степени не выучился скромно хранить чужие сокровища, греться у чужого очага и усиливать свое зрение искусственными стеклами. Вот почему

605

мне всегда было обидно и досадно, если я читал или слышал что-нибудь, клонящееся к порицанию критики. Она, говорят, губит таланты, а я льстил себя надеждою позаимствовать от нее нечто такое, что является весьма близким к таланту. Я — хромым, которого не может ободрить сатира на костыли.

Но, разумеется, как костыль помогает хромому переходить с одного места на другое,

но не может сделать его скороходом, так и критика. Если я чего-нибудь достигаю с ее помощью, что гораздо лучше того, чего мог бы достичь человек с моими талантами без критики, то это берет у меня столько времени, я настолько должен отказываться от других занятий, так держаться в стороне от невольных развлечений и призывать на помощь всю мою начитанность, так спокойно должен на каждом шагу просматривать все те заметки о нравах и страстях, какие когда-либо делал, что нет человека в мире непригоднее меня к роли такого труженика, который должен снабжать новинками театральную сцену.

Вот почему я должен отказаться от мысли сделать для немецкого театра то, что сделал Гольдони для итальянского, обогатив репертуар его в один год тринадцатью новыми пьесами. Я отказался бы от этой задачи даже и в том случае, если бы мог выполнить ее. Ко всякого рода мыслям, впервые приходящим в голову, я отношусь еще недоверчивее, чем делла Каза и старый Шенди. Я, конечно, не считаю их наваждениями злого духа ни в буквальном, ни в аллегорическом смысле, но все-таки думаю, что мысли, впервые приходящие в голову, впервые только и пришли и что самое лучшее в супе не всегда плавает на поверхности. Мысли, которые первыми приходят мне в голову, ни на волос не лучше таких же мыслей любого другого человека, а с такими мыслями всего лучше сидеть дома.

Наконец вздумали воспользоваться мною именно с той стороны, которая делает меня таким медлительным или даже, по мнению моих более энергичных друзей, ленивым работником, именно со стороны критики. Так возникла мысль об этом издании.

Эта мысль мне понравилась. Она напомнила мне дидаскалии древних греков, то есть те краткие записи, в составлении которых считал достойным участвовать

606

сам Аристотель, сообщая в них сведения о пьесах греческого театра. Она напомнила мне о том, как однажды в давние времена я смеялся над премудрым Казобоном, который от искреннего уважения к солидности человеческих знаний вообразил, будто Аристотель заботился в своих дидаскалиях главным образом о проверке и исправлении хронологических данных.⁴ Поистине Аристотель покрыл бы себя вечным позором, заботясь он больше о поэтическом достоинстве пьес, о их влиянии на нравы, на образывавшийся вкус, чем об олимпиадах, годах олимпиад и именах архонтов, при которых драмы давались в первый раз!

Я уже хотел было назвать самое это издание «Гамбургскими дидаскалиями». Но подобное заглавие показалось мне слишком странным, и теперь я очень рад, что предпочел ему настоящее. Разумеется, от меня зависело, что помещать или не помещать в «Драматургии»: по крайней мере Лионе Аллачи не мог мне дать никаких наставлений на этот счет. Но ученые уверены, что они знают, каково должно быть содержание дидаскалии, хотя основываются, пожалуй, только на уцелевших дидаскалиях к Теренцию, про которые упомянутый Казобон говорит, что они «написаны кратко и изящно». У меня не было желания писать свои дидаскалии кратко и изящно, и наши современные Казобоны сильно стали бы качать головами, заметив, как редко я привожу хронологические сведения, которые могли бы в будущем пролить свет на какие-либо исторические факты, когда миллионы других книг утратятся. Они стали бы у меня искать и не нашли бы, к своему крайнему удивлению, сведений о том, в каком году правления Людовика XIV или XV, в Париже или Версале, в присутствии принцев крови или без оных в первый раз была представлена та или другая образцовая французская драма!

607

⁴ «Animadv. in Athenaeum», lib. VI, p. 7: «Словом дидаскалия называется такое сочинение, в котором излагается, когда, как и с каким успехом была дана та или иная пьеса. Какую великую помощь оказывали этими заметками критики древним хронологам, в состоянии оценить лишь те, кому известно, как скудны и слабы были вспомогательные средства людей, впервые обратившихся к счислению скоропреходящего времени». Без сомнения, это и имел в виду Аристотель, составляя свои дидаскалии!

Я уже заявил в извещении, для какой цели вообще предназначались эти листки, а чем они сделались, о том мои читатели знают. Они стали не вполне тем, что я обещал, а чем-то иным, но, полагаю, все-таки не хуже.

«Они должны были сопровождать каждый шаг, который будет делать здесь искусство как поэта, так и актера».

Вторая половина задачи вскоре стала тяготить меня. У нас есть актеры, но нет сценического искусства. Если когда-нибудь и было подобное искусство, то теперь его больше нет: оно погибло, и его приходится создавать совершенно заново. Пошлой болтовни о нем достаточно на разных языках, но что касается особых правил, всеми признанных, составленных ясно и точно, которыми следует руководствоваться при одобрении или порицании актера в каждом отдельном случае, то их я знаю разве два или три. Вот почему все суждения об этом предмете всегда так неопределенны и двусмысленны, и немудрено, если актер, у которого за душой нет ничего, кроме удачной рутины, считает эти суждения крайне оскорбительными для себя. Похвал для него всегда оказывается мало, а порицание он находит всегда слишком строгим. Часто он даже и не знает, похвалили его или побранили. Вообще уже давно замечено, что щекотливость артистов в отношении критики возрастает в той мере, в какой уменьшаются количество, твердость и ясность основных положений их искусства. Вот все, что нужно было сказать для моего собственного оправдания и даже для извинения тех, без которых мне не нужно было бы и оправдываться.

А первая половина моего обещания! Конечно, до настоящего времени слово «здесь» еще не очень оправдалось, да и как оно могло оправдаться? Барьеры едва открылись, а уж всем хотелось видеть, как состязающиеся в беге приходят к цели, да еще к такой цели, которая постоянно отстывает перед ними все дальше и дальше. Если публика спрашивает: «так что же такое случилось?» и сама себе насмешливо отвечает: «ничего», то я, со своей стороны, спрошу: «А что сделала публика для того, чтобы случилось что-нибудь?» Тоже ничего, даже нечто похуже, чем просто ничего. Мало того, что она не содействовала этому начинанию, — она не дала ему итти его естественным путем. Пришла же в голову наивная мысль

608

основать для немцев национальный театр, тогда как мы, немцы, еще и не нация! Я говорю не о политическом устройстве, а только о нравственном характере. Можно, пожалуй, сказать, что он состоит в том, что мы не хотим иметь никакого характера. Мы все еще рабские подражатели всего иноземного, а в особенности верноподданные поклонники французов, которым никогда достаточно не надивимся. Все, что идет к нам с того берега Рейна, прекрасно, очаровательно, прелестно, божественно; мы скорее готовы согласиться, что у нас нет ни зрения, ни слуха, чем признать все это не таким; мы готовы скорее принять неуклюжесть за непринужденность, дерзость за грациозность, гримасы за выразительность, позвякивание рифм за поэзию, завывание за музыку, чем в малейшей степени усомниться в превосходстве этого очаровательного народа, первого в мире, каким он в своей великой скромности обыкновенно сам себя считает, — превосходстве во всем, что хорошо, прекрасно, возвышенно, и прилично, и получено им в удел от справедливой судьбы.

Но такое *locus communis* [общее место] крайне избито, и проверка этого положения может привести к таким горьким выводам, что лучше мне отказаться от нее.

Поэтому вместо тех шагов вперед, какие могло здесь действительно сделать искусство драматического поэта, я принужден был останавливаться на тех, какие оно должно бы было сделать предварительно, чтобы потом проходить свое поприще шагами более быстрыми и крупными. Это были шаги человека заблудившегося, который должен итти назад, чтобы опять попасть на верный путь и увидеть свою цель прямо перед собою.

Каждый вправе хвалиться своим трудолюбием: я полагаю, что изучил драматическое искусство и изучил основательнее, чем двадцать человек, посвятивших себя ему. А

посвящал я себя ему настолько, насколько это нужно для того, чтобы иметь право говорить о нем; я ведь хорошо знаю, что если живописец не любит слышать порицания от людей, вовсе не умеющих владеть кистью, то и автор также. Я по крайней мере попытался делать то, что должен делать поэт, и все-таки могу судить, выполнимо ли то, чего сам я был не в состоянии выполнить. Я только требую права голоса в нашем обществе, где на него заявляют притязания люди, которые были бы

609

немее рыбы, не научись они болтать с голоса того или другого иностранца.

Но можно учиться и все-таки, несмотря на науку, только глубже коснуться в заблуждениях. Если что служит мне порукою, что со мною ничего подобного не случилось, что я не ошибаюсь насчет сущности драматической поэзии, так это то, что я понимаю ее совершенно так, как Аристотель вывел ее из бесчисленного множества мастерских произведений греческого театра. У меня есть свои мысли о возникновении и основе «Поэтики» этого философа, но я не мог бы изложить их здесь, не вдаваясь слишком в подробности. Однако я смело признаю (и пусть надо мною смеются в нынешнее просвещенное время), что считаю ее таким же непогрешимым произведением, как «Элементы» Евклида. Ее основные положения столь же истинны и несомненны, только, конечно, не столь же осязательны, поэтому больше подвержены придирам, чем все содержание книги Евклида. А относительно трагедии, учение о которой время пощадило почти вполне, я надеюсь неопровержимо доказать, что она не может отступить ни на шаг от пути, указанного Аристотелем, и если будет удаляться от него, то в той же мере удалится от своего совершенства.

Проникнутый таким убеждением, я вознамерился подробнее разобрать некоторые самые знаменитые образцы французского драматического искусства. Говорят, оно создано вполне по правилам Аристотеля, и в особенности нас, немцев, хотят уверить в том, что только благодаря этим правилам французы достигли той ступени совершенства, с которой могут смотреть сверху вниз на театры всех других народов. Мы тоже так долго были в этом уверены, что для наших поэтов подражать французам было то же самое, что писать по правилам древних.

Однако этот предрассудок не мог вечно противостоять нашему чувству. Последнее, к счастью, было пробуждено от своего сна некоторыми английскими пьесами, и мы, наконец, сделали открытие, что трагедия может производить и совсем иное действие, чем то, какое производили трагедии Корнеля и Расина. Но, ослепленные этим внезапно блеснувшим лучом истины, мы отпрянули к другому краю пропасти. В английских пьесах слишком очевидно не соблюдались известные правила, с которыми французские

610

нас так коротко познакомили. Что же вывели из этого? — То, что цель трагедии может быть достигнута и помимо этих правил и что даже, может быть, их вина, если ее не удается достигнуть.

Да это еще куда ни шло! Но с этими правилами начали смешивать все правила вообще и объявлять педантизмом стремление предписывать гению, что он должен и чего не должен делать. Одним словом, мы готовы были дерзко и легкомысленно отвергнуть весь опыт прошлого времени и требовать от поэтов, чтобы каждый из них сам для себя снова изобрел искусство.

У меня бы хватило тщеславия заявить о некоторых моих заслугах перед нашим театром, если бы я полагал, что открыл наивернейшее средство для прекращения этой порчи вкуса. Могу по крайней мере льстить себя мыслью, что трудился над этим, считая для себя более всего важным оспаривать заблуждение насчет правильности французской драмы. Как раз ни один народ не понял так ложно законы античной драмы, как именно французы. Некоторые второстепенные замечания о наиболее искусном внешнем построении драмы, найденные у Аристотеля, они приняли за самое существенное, а существенное так ослабили разными ограничениями и толкованиями, что в результате

могли явиться только пьесы, далеко не производившие того сильного впечатления, на какое рассчитывал философ, создавая свои правила.

Я осмеливаюсь высказать здесь одно мнение, как бы его ни приняли. Назовите мне любую пьесу великого Корнеля, которую я не мог бы написать лучше. На сколько идете?..

Впрочем, нет! Я не хочу, чтобы это мое предложение сочли хвастовством. Итак, заметьте, что я добавляю: я, наверное, напишу пьесу лучше его — и все-таки далеко не буду Корнелем и не создам образцового произведения. Я, наверное, напишу лучше, но все же не буду иметь права слишком уж воображать о себе. Я ведь сделаю только то, что может сделать каждый, кто так же твердо верит в Аристотеля, как и я.

Бросим бочку на забаву нашим китам-критикам! Заранее радуюсь при мысли о том, как они будут играть с нею. Она для них только и брошена, особенно для того

611

маленького кита, который плавает в соленой воде, в Галле.

Итак, переходим на этот новый тон, — от которого и не требуется большого остроумия, — серьезный тон пролога сменим легким тоном водевиля, которому я и посвящаю последние страницы. Кто другой мог мне напомнить, что теперь пора начинать водевиль, как не Стл., который уже сообщил содержание его в библиотеке тайного советника Клотца.^v

Но что же получает этот весельчак в пестром балахоне за то, что он всегда наготове со своим барабаном? Мне не помнится, чтобы я ему за это что-нибудь обещал. Пусть его барабанит в свое удовольствие. Бог весть откуда берется то, что он рассказывает нашей милой молодежи, которая восторженно сопровождает его на улицах. Вероятно, он обладает даром пророчества бóльшим, нежели девица в «Деяниях апостольских». А иначе кто бы мог ему сообщить, что автор «Драматургии» вместе с тем и издатель ее? Кто бы иначе мог открыть ему тайные побуждения, в силу которых я одну актрису наделил звучным голосом, а дебют другой так расхвалил? Разумеется, я тогда был влюблен в обеих, но мне и в голову не приходило, чтобы об этом могла догадаться хоть одна живая душа. Сами дамы вряд ли сообщили ему об этом; следовательно, в даре прозорливости нельзя сомневаться. Да, горе нам, бедным писателям, когда наши властные повелители, журналисты и сотрудники газет, принимаются пахать на таких телятах! Кто устоит против них, если они в своих отзывах, кроме обычной учености и остроумия, захотят прибегать еще и к подобным кунштшюкам самой тайной магии?

«Я бы мог, — пишет этот господин Стл. по внушению своего домового, — объявить также о втором томе «Драматургии», если бы препирательства с книгопродавцами не причиняли чрезмерных хлопот автору, так что он вряд ли может в скором времени кончить свой труд».

Однако и домового не следует ставить в положение лжеца, если он не таков. Злой дух и на этот раз нашептал доброму Стл. нечто, не лишенное доли истины. Я и в самом деле имел в виду что-то в этом роде. Я хотел рассказать

612

моим читателям, почему этот труд так часто прерывался, почему лишь в два года, да еще с трудом, он был готов лишь настолько, сколько было обещано в один год. Я хотел посетовать на перепечатки, к которым прибегали как к верному средству погубить дело в самом начале. Я хотел вообще высказать некоторые соображения о пагубных следствиях этих перепечаток. Я хотел предложить единственное верное средство, чтобы пресечь их. Но разве в этом следует видеть действия, направленные против книгопродавцев? Нет, это скорее послужило бы им на пользу, по крайней мере на пользу честным, а такие есть в их среде. Итак, почтенный Стл., не всегда доверяйте вашему домовому! Вы видите, что если это исчадь врага человеческого и знает будущее, так только наполовину.

Однако довольно этого ответа глупцу, в меру его глупости, чтобы он не мнил о себе

^v IV, IX, стр. 60.

слишком много. Ведь сказано: «Не отвечай безумному по его безумию, чтобы не уподобиться ему». Это значит: не отвечай глупцу по его глупости, чтобы забыть о самом деле, ибо через это ты уподобишься ему. Поэтому я снова обращаюсь к серьезному читателю, которого убедительно прошу извинить меня за эти шутки.

Это сушая истина, что перепечатки, при помощи которых хотели дать более широкое распространение этим листкам, стали единственною причиною того, что издание их так замедлилось, а теперь и совсем прекратилось. Прежде чем я скажу еще что-нибудь по этому поводу, да будет мне позволено отклонить от себя подозрение в своекорыстии. Сам театр дал средства на это издание в надежде покрыть по крайней мере значительную часть затрат выручкою от его продажи. Здесь я ничего не теряю от того, что эта надежда рушилась. Не чувствую досады и по поводу того, что не могу никому сбыть материал, собранный для продолжения этого издания. Руки от этого плуга я отнимаю с тою же готовностью, с какою принимался за него. Клотц и его собратья, кроме того, хотели бы, чтобы я за него никогда не принимался, и среди них весьма легко может найтись такой человек, который решится до конца вести записи о неудавшемся предприятии и покажет мне, какую «периодическую» пользу я бы мог и должен был принести этому «периодическому листку».

613

Я не желаю и не могу скрывать того, что эти последние листы написаны почти годом позже выставленного на них числа. Сладостная мечта основать национальный театр здесь, в Гамбурге, снова исчезла, и насколько я изучил здешний край, он является именно тем местом, где подобная мечта осуществится очень поздно.

Но и к этому я отношусь совершенно спокойно. Мне вообще не хочется дать повод думать, будто я считаю великим несчастьем, что ни к чему не повели все те усилия, в которых и я принимал участие. Они могут и не иметь особенного значения именно потому, что участие в них принимал я. Но что, если и более широкие начинания могли не удасться от тех же самых неблагоприятных условий, от которых расстроилось и мое? Свет ничего не теряет от того, что я вместо шести или семи томов «Драматургии» мог издать только два. Но было бы действительной потерей, если бы более полезное сочинение и притом лучшего писателя испытало такую же участь; причем нашлись бы люди, которые бы сделали определенный вывод, что и наименее полезный труд, предпринятый в подобных условиях, может и должен потерпеть неудачу.

614