

ГАМБУРГСКАЯ ДРАМАТУРГИЯ



G. E. LESSING

*Коммунистическая Академия
при ЦИК СССР
Секция Литературы и Искусств
Института Философии*

К Л А С С И К И Э С Т Е Т И Ч Е С К О Ю М Ы С Л И

Под общей редакцией
МИХ. ЛИФШИЦА

Г.-Э. ЛЕССИНГ

1729 — 1781

А С А Д Е М І А
Москва—Ленинград

ГОТГОЛЬД ЭФРАИМ ЛЕССИНГ

ГАМБУРГСКАЯ ДРАМАТУРГИЯ

Статья В. Р. Гриба
Комментарии Б. И. Пуришева

ACADEMIA
1936

G. E. LESSING
HAMBURGISCHE DRAMATURGIE

.

*Заставка, концовка, переплет и суперобложка
по рисунку А. М. Гайденкова*

ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ВЗГЛЯДЫ ЛЕССИНГА И ТЕАТР

I

Деятельность Лессинга тесно связана с тем великим освободительным движением в философии и литературе XVIII века, которое известно под именем Просвещения. Значение творчества Лессинга не может быть понято только из узко-немецких условий того времени; те цели и задачи, которые он перед собой ставил, следует рассматривать в связи с общеевропейскими задачами буржуазии XVIII века.

Эпоха Просвещения образует особую ступень в истории буржуазной культуры. Она возникает и развивается вместе с революционной борьбой буржуазных классов против феодального общества, являясь ее теоретическим выражением, и сходит с исторической сцены в тот момент, когда буржуазное общество, покончив с дворянским строем, переходит от революционной борьбы к созиданию и упрочению нового порядка.

Просветители в большинстве своем — сторонники радикального отрицания устоев сословно-крепостнического режима. Они доводят до логического конца критику всех форм феодального угнетения и эксплуатации. Стремясь к последовательному разрешению задач, стоящих перед революционной буржуазной демократией, просветители в теоретическом отношении, как французская революция — в практическом, заходят далее непосредственных жизненных интересов буржуазного общества. Они выдвигают ряд вопросов социальных и культурных, которые не могут быть последовательно решены ограниченной буржуазной практикой.

„Чтобы познать даже те плоды победы буржуазии, которые тогда вполне созрели для жатвы, понадобилось, чтоб революция зашла дальше цели... — говорит Энгельс об английской революции 1648 года, — совершенно также, как в 1793 году во Франции и в 1848 году в Германии. Повидимому, таков действительно один из законов развития буржуазного общества“.¹ Эта характеристика практики революционной буржуазной демократии во многом применима и к теоретическому движению, ею порожденному и с нею связанному.

¹ „Развитие социализма от утопии к науке“, изд. 3-е, стр. 22.

II

Для просветителей характерна универсальность их интересов, их творчества, открытая связь теории с революционно-практическими задачами. Дидро, Вольтер как небо от земли далеки от типа близоруких ревнителей науки ради науки, созданного вымученной буржуазной ученостью в новейшие времена. Они прежде всего — политические бойцы: философию, критику, поэзию рассматривают они не как самоцель, а как пригодную в тех или иных условиях тактическую форму борьбы с феодализмом. Этой своей основной задаче умеют они равно подчинить и тяжеловесный философский трактат и подвижную комедию.

Таков и Лессинг. Изумительна его творческая энергия, его разносторонность. Философ, драматург, критик, знаток классической древности, поэт, теоретик искусства — Лессинг сосредоточивает в себе всю духовную культуру своего времени. Но чем бы он ни занимался — историей английского театра, античными статуями или теологами XVI века, он всегда преследует одну и ту же цель, — разрушение феодального мировоззрения, пробуждение классового самосознания в немецкой буржуазии. Эстетические исследования Лессинга, особенно „Гамбургская драматургия“, в значительной части своей — памфлеты. Политическая тенденция в „Гамбургской драматургии“ проступает совершенно явственно. Каждым удобным поводом Лессинг пользуется для весьма смелых по тогдашним немецким условиям нападок на дворянство, высший свет, на придворное раболепие.

Разбирает ли Лессинг пьесу Аффिशара „Знатного ли он рода“, он не упускает случая осмеять „дураков и дур, для которых главное дело — происхождение из старинного дворянского рода“. ¹ Заходит ли речь о „Нравоучительных сказках“ Мармонтеля, в одной из которых изображаются рабские нравы турецкого двора, Лессинг сейчас же обращается к отечественным примерам, резко осуждая „льстивые слова, которыми наслаждаются многие немецкие государи, наподобие султана...“ ² Объясняет ли Лессинг причины медленного распространения „Мещанской трагедии“ во Франции, он клеймит предрассудки французских буржуа (клеймит, кстати сказать, несправедливо), которые „хотят знаться с высшими, а общество равных себе считают дурным обществом“. ³

Этот боевой памфлетический дух эстетических трактатов произведений Лессинга сказывается также на их языке и характере изложения, весьма отличном от традиционной немецкой манеры, распространившейся уже в эпоху Лессинга — от всех этих „Гандбухов“, „Курсов“, и „Систем“

¹ Lessings Sämtliche Werke, hrg. von H. Göring, B. XI, S. 169. (Все выдержки из произведений Лессинга приводятся по этому изданию.)

² Там же, S. 234.

³ Там же, S. 157.

Несмотря на свою внутреннюю последовательность и ясность, „Лаокоон“ и „Гамбургская драматургия“ по внешности весьма фрагментарны и бессистемны. В них нет академической основательности, округленности, методичности, но зато нет и грана книжности, составлявшей обратную сторону всех этих достоинств немецкой буржуазной науки. В предисловии к „Лаокоону“ Лессинг, сознательно противопоставляя свою свободную манеру, свой „путь прогуливающегося“ — тяжеловесной академичности Баумгартена, иронизирует над немецкой страстью к отвлеченному умствование, пренебрегающему фактами. Отвращение к цеховщине, к кабинетности, стремление всякую общую проблему поставить в связь с живой жизнью, найти ее практический реальный смысл, придает даже самым устаревшим теперь страницам „Драматургии“ очень большую живость и увлекательность. В этом отношении изложение труднейших вопросов искусства у Лессинга можно и до сих пор считать образцовым.

III

Для просветителей весьма характерно и то предпочтение, которое оказывают они театру перед всеми другими искусствами. Все писатели XVIII века, от Генри Гома до Шиллера, даже ненавистник театра Руссо, ставят театр по важности его для общества выше всех других видов художественного творчества. Эстетика Просвещения есть по преимуществу эстетика театра. Законодатели художественных вкусов революционной буржуазии — Вольтер, Дидро, Лессинг, Мерсье пишут свои эстетические трактаты, в первую очередь, о театре и для театра.

Этому соответствует преобладание театра и в художественной практике. Такое обилие драматургов, такой повышенный интерес к театру можно встретить разве только во времена Возрождения. Не говоря уже о том, что самые влиятельные писатели эпохи, как Вольтер, Дидро, Лессинг, Шиллер, Мерсье по преимуществу посвящают себя сцене, даже такие профессиональные романисты, как Фильдинг или Смоллет, не могут остаться в стороне от общего движения и уделяют сцене очень много времени и творческих сил. Можно сказать, что в театре художественная культура Просвещения нашла свое, если не наиболее эстетически высокое, то, во всяком случае, наиболее распространенное выражение.

Это исключительное внимание просветителей к театру объясняется прежде всего тем, что в условиях абсолютистского режима театр был наиболее действенным способом художественной пропаганды освободительных идей. „Самое действительное и самое целесообразное средство вооружить непреодолимой силой человеческий разум, — говорит Себастьян Мерсье, — и бросить вдруг в народ массу просветительных идей, заключается несомненно в театре“. Эту роль придали театру прежде всего гонения

и преследования, которыми встречал абсолютистский режим всякую попытку открытого изложения революционных идей. Но и по самому своему содержанию теоретические сочинения просветителей, если и доходили контрабандным путем до публики, не могли рассчитывать на особо широкое распространение. Такие книги, как „Система природы“ Гольбаха или „О духе“ Гельвеция или даже „Энциклопедия“, для своего понимания требовали сравнительно высокого уровня образования, доступного только состоятельным кругам. Эти произведения не могли быть вполне понятны простым людям: ремесленникам, мелким торговцам, крестьянам, не обладавшим зачастую даже простой грамотностью, а между тем, просветители отлично понимали, что только массовые формы пропаганды могли доставить успех их делу. „Двадцать томов in folio, — пишет друзьям Вольтер, — никогда не произведут революции. Можно опасаться только маленьких карманных брошюр, стоимостью в 20 су“.

Театр прекрасно преодолевал все эти препятствия. Революционные взгляды, облеченные в сценические образы, приобретали наглядность, общедоступность, патетическую эмоциональную силу, которая давала им непосредственный доступ к уму и сердцу зрителей, минуя сложный путь логических рассуждений. С другой стороны, в переводе на язык театра, прогрессивная мысль, несколько не теряя в своей доступности и убедительности, в то же время получала гораздо более замаскированное, и потому гораздо более неуязвимое для цензуры, выражение, чем в трактатах и памфлетах.

Агитационная роль театра была особенно велика в Германии, где гнет абсолютизма был во много раз сильнее, где буржуазные классы были неизмеримо менее влиятельны и организованны, чем в Англии и Франции. В немецких условиях театр был „единственной кафедрой“, как выражается Лессинг в письме к Элизе Реймарус, откуда мог великий просветитель обращаться с речью к немецкому „третьему сословию“. Из „Предупреждения“ к „Гамбургской драматургии“ хорошо видно, какое большое значение придавал Лессинг организации общенационального театра в Гамбурге, сколько надежд, увы, неоправдавшихся! — он с ним связывал. Гамбургский театр для Лессинга — не культурническое предприятие, но общественное политическое дело большой важности. Он громит завистников и хулителей нового начинания, как врагов прогресса, как „самых презренных членов общества“.

Но не только давлением чисто внешних обстоятельств было вызвано преобладание интересов к театру у просветителей, а и более глубокими внутренними причинами. Театральное искусство, как его понимали просветители, наиболее полно отвечало их требованиям к искусству. В культе театра нашли свое выражение некоторые весьма существенные особенности общественной и эстетической программы просветителей. Чтобы пояснить это сделаем небольшое отступление.

IV

В отличие от либералов XIX века, сознательных и своекорыстных защитников буржуазных интересов, просветители искренно верили, что дело, которому они служат, есть дело всего общества. Взгляды их проникнуты горячей симпатией к народу, к трудящимся и неимущим слоям. Они не замечают противоречий того строя, который они защищают, да и отчасти действительно не могли их заметить, так как буржуазные отношения были еще незрелы и не развились еще тогда до степени непримиримого антагонизма между буржуазией и пролетариатом. Поэтому просветители не замечают и внутренних противоречий своей программы, противоречий между ее действительным буржуазным содержанием и ее абстрактной „общечеловеческой“ формой. Кладя в основу своего идеального мира свободы и равенства частную собственность, они никак не предполагали, что на практике этот общественный принцип приведет к результатам, прямо противоположным их субъективным стремлениям: к угнетению, эксплуатации и классовому неравенству. Просветители уверены, что осуществлению их программы мешает главным образом чисто внешнее препятствие в лице феодальных учреждений.

Хотя просветители, и не сознают всего этого, они все же не чужды некоторого весьма смутного ощущения, вернее, предчувствия этих противоречий. Сказывается это в том, что мыслители XVIII века говорят и о внутренних трудностях реализации своих идеалов, хотя эти трудности не представляются им непреодолимыми.

Так как средства удовлетворения материальных потребностей, по взглядам просветителей, неотделимы от частной собственности, так как собственник — это и есть нормальный „естественный“ человек, то выходило, что люди по существу своему — одиночки, друг другу чужды и враждебны. Поэтому-то в первобытном или в „естественном“ состоянии, — полагали просветители, — люди жили в непрестанной борьбе друг с другом. Но если это так, почему и как возможно общество, порядок, цивилизация? Правильное понимание человеком своей личной выгоды и безопасности, — отвечают просветители, — показывают ему, что помощь других людей позволит ему успешнее осуществить свои цели и что, следовательно, ради своего собственного блага он должен поступиться частью своих узко эгоистических интересов. Общество возникает из договора между людьми о взаимно равном ограничении своей первоначальной свободы ради всеобщей пользы и безопасности. Обязанность устранять нарушения прав одних в пользу других, соблюдать равенство прав возлагается на государство. Идеал просветителей — это общество равных свободных собственников, где между материальными и духовными, личными и общественными интересами существует идеальное равновесие, устраняющее и одностороннее поглощение личности государством, и одностороннее ее обособление от общества, как две равно пагубные одно-

сторонности. Исходя из этого, просветители восстают против официального абсолютистского идеализма, учившего, что общественный порядок невозможен без подавления телесной природы и потребностей человека государством и религией. Равному осуждению подвергается и „модернизованная“ аристократическая идеология, придворный материализм, доказывавший законность дворянских привилегий ссылками на „войну всех против всех“, вечную борьбу материальных интересов, в которой сильные, естественно, должны господствовать над слабыми.

Эта общественная программа образует внутренний фон „Гамбургской драматургии“ и „Лаокоона“. Та неустанная и резкая полемика, которую ведет Лессинг против стоицизма и аскетической морали придворной трагедии, отождествлявшей героизм и величие с самоотречением, имеет в своей основе борьбу против абсолютистской государственной машины, державшей в железных тисках народные массы.

Почему человек должен стыдиться своих радостей и страданий, презирать свою плоть? Это противоречит природе. Человек — существо не эфирное, но телесное, наделенное плотью и кровью. Но это вовсе не значит, что поэтому он не способен на благородные поступки. Крик физического страдания вовсе еще не доказывает ничтожности и слабости, а напротив, вполне совместим с героизмом и нравственной стойкостью. Стоические герои Корнелия и Расина — эти олицетворения долга, чуждые всяким человеческим слабостям, — фикции, выдумки, ничуть не похожие на живых людей, и поэтому не трогающие зрителя. „Все стоическое не сценично... искусственность и принужденность трагедии оставляют нас холодными, и гладиаторы на котурнах должны возбуждать в нас одно только удивление...“¹

Особенно резко нападает Лессинг на так называемую христианскую придворную трагедию, введенную в обиход Расином. „Не ставьте на сцену ни одной из существующих христианских трагедий! Этот совет лишит вас только весьма посредственных пьес...“ „Благочестивые мученики, смиренные святые, — как далеки они от действительных людей! Аскетизм противоречит жизни, а значит ее зеркалу — искусству. „Разве может быть сценичен характер настоящего христианина?“ („Гамбургская драматургия“).

Лессинг очень хорошо видит антидемократическую сущность лицемерного придворного стоицизма. Это учение, предназначенное для рабов, воспитывающее рабов, а не свободных людей. „Только гладиатору, осужденному или наемному бойцу, следовало действовать и переносить все с невозмутимой твердостью“.²

Против этого гладиаторского, рабского „геройства“ Лессинг защищает „человеческое“ в человеке, и в жизни, и на сцене. „Герои на сцене

¹ Lessing's Werke, B. X, S. 21, 40.

² Там же, B. X, 40.

должны обнаруживать свои чувства, выражать открыто свои страдания и не мешать проявлению естественных наклонностей" (там же).

Но повиновение голосу природы не должно вовсе означать, что человек может беспрепятственно следовать своим страстям и прихотям, не поверяя их судом разума и долга. Лессинг неоднократно выступает против придворного эпикуреизма, салонной „философии наслаждения“ (см., например, его полемику с Ламетри). Если „гладиатор“ не может быть драматическим героем, то не может быть им и ни с чем не считающийся „сумасброд... без всякой нужды презревший свои гражданские обязанности“. ¹ Образцом для Лессинга являются древние греки, софокловский Филоклет, который в адских муках, исторгающих у него вопли, „ни в малейшей степени не поступает своими убеждениями“. „Герой-человек“, который, свободно развивая свои силы и способности, развивает в себе вместе с тем „благородное и возвышенное чувство общежития“ ² этот „идеал революционной буржуазной демократии“ (Ленин) ³, весьма характерен для Лессинга именно как для просветителя.

Просветители не ограничиваются возложением регулирования материальных интересов на государство, поскольку государственное регулирование имеет все же внешний принудительный характер. Они стремятся отыскать в самой природе „естественного“ человека некоторые внутренние силы, противодействующие его эгоистическим побуждениям. Нужно сделать так, чтобы человек не только из страха перед наказанием, но добровольно, делал добро своим ближним.

Материалистическая этика Гольбаха и Гельвеция учит, что естественная механика эгоистических интересов человека превращает его в альтруистическое существо. Просветители все же не до конца остаются на этой созерцательной точке зрения. Феодализм настолько искалечил и испортил людей, что они в настоящем своем виде непригодны в большинстве для того, чтобы быть гражданами разумного общества. Нельзя ограничиться одной подготовкой нормальных порядков для людей. Нужно одновременно готовить и нормальных людей для этих порядков. Нужно освободить их от предрассудков и пороков, привитых им веками варварства и угнетения: от алчности, себялюбия, хищничества, возникших из неправильного понимания личной выгоды.

Эту воспитательную роль должна выполнить мораль, а в особенности искусство. Кроме своей критической разрушительной задачи, разоблачения феодального режима, тирании и угнетения, искусство имеет и другую еще более важную, положительную задачу: превратить искалеченного и испорченного феодализмом человека, в человека „естественного“, а значит и в

¹ Там же, В. XI, S. 40.

² Там же, В. X, S. 36.

³ „Философские тетради“, Партиздат, 1934, стр. 68.

„общественного“. Если нынешний строй „превратил людей в машины, то дело поэта — превратить машины в людей“,¹ так формулирует эту задачу Лессинг. Искусство должно показать людей, каковы они *есть*. Но это значит — изобразить их, *какими они могут и должны* быть после освобождения от феодальных предрассудков. Мысль о том, что искусство *должно* „обличать порок и содействовать добродетели“, что „театр — есть школа нравственного мира“ проходит красной нитью через все эстетические трактаты просветителей и в том числе через „Гамбургскую драматургию“.

Свое воспитательное предназначение искусство выполняет не только путем изображения соответствующих сцен и характеров, проведения определенных тенденций и мыслей. Просветители смотрят на дело гораздо глубже.

В самом существе искусства, в самом характере художественного изображения жизни заключается, по их мнению, нечто, способствующее общественному воспитанию человека. В чем же состоит эта замечательная способность искусства? В том, что искусство не есть рабское копирование жизни. Оно формирует ее хаотический материал в стройное целое, отделяет главное от второстепенного, раскрывая внутреннюю закономерность происходящего. Искусство есть деятельность, *упорядочивающая, организующая жизнь*, отыскивающая в ней момент *единства* и при этом сохраняющая в отличие от рассудочного мышления ее *чувственный, телесный облик*. Поэтому, искусство само по себе — есть важный фактор развития *общественных инстинктов* в человеке; оно незаметно приучает его к пониманию *важности закона и единства в реальной жизни*.

„Уличное зрелище — это бессвязное нагромождение событий и фактов, случайное столкновение чуждых друг другу людей — нельзя сравнивать, — говорит Дидро, — со спектаклем, создающимся в результате *дружной согласованности, той гармонии*, которую дает художник, перенося это зрелище с уличного перекрестка на сцену или полотно“.²

Эту же мысль мы находим и у Лессинга.

Искусство не есть механическое плоское копирование жизни. Лессинг осуждает „мелких писак, которые пишут только для того, чтобы писать и подражают только для того, чтобы подражать“, которые „требуют от зрителя лишь холодного удовлетворения сходством предмета или своим умением“ („Гамбургская драматургия“). Художник, наделенный *подлинным дарованием*, или „гений“, как выражались писатели XVII века (в смысле обозначения творческой способности вообще, а не ее высшей степени, как принято теперь употреблять это слово), воспроизводит *действительность*, преследуя известные *цели*, под определенным углом зрения. „Подражать природе с целью, вот что отличает гения от мелких писак“. А цель эта морально воспитательная, — „научить нас тому, что мы должны делать

¹ Lessing's Werke, B. XII, S. 36.

² „Парадокс об актере“, пер. под ред. Н. Эфроса, 1923, стр. 16.

и чего избегать; ...ознакомить нас с отличительными признаками добра и зла...“ Для этого вовсе не обязательно прямое морализирование, обнаженная тенденция. Художественное произведение может не содержать в себе никакой специальной морали подчеркнутого поучения, и все же оно оказывает глубокое воспитательное воздействие тем, что оно обобщает изображаемые явления, изображает их, как известную систему и порядок.

Воспитывали в человеке уверенность, что жизнь это не хаос слепых сил но строгая закономерность и порядок, что всякий индивидуальный произвол перед лицом объективных законов действительности бессилён и беспомощен, что законы эти не противоречат интересам человеческой природы и, следовательно, торжество добра и справедливости заложено в самом ходе вещей, искусство вырывает человека из узкого мирка субъективных переживаний и приучает его смотреть на вещи не со своей личной точки зрения, а с точки зрения объективной истины.

Таким образом, если резюмировать вкратце все сказанное, для Дидро и Лессинга искусство есть наглядный пример гармонии „естественного“ и „общественного“ состояния, действительности и идеала, чувственного многообразия и строгого единства. Пример художника вдохновляет политика и вообще всякого человека, искренно стремящегося к общественному благу, и доказывает возможность преобразования действительности, опираясь на ее же собственные законы.

Эти черты искусства, по мнению просветителей, выступают в театре яснее, чем в каком-либо другом виде искусства.

В театре самое выполнение художественной задачи, — говорит Дидро, — в отличие от скульптуры и поэзии требует коллективной работы, согласованности всех индивидуальных усилий. В театре вождь энциклопедистов видит наглядный прообраз идеального общественного строя, где деятельность каждого подчинена общей задаче. „Спектакль — это тоже хорошо организованное общество, где каждый поступает в части своих прав в интересах всех и для блага целого“. ¹ В этом смысле нужно стремиться действительную жизнь сделать подобной театру, а человека — актеру.

Для сцены важно умение перевоплотиться. Актер, играющий самого себя, повинующийся исключительно собственным переживаниям своей „чувствительности“ — плохой актер, потому что он нарушает гармонию целого. Точно также и человек, повинующийся в жизни только своим собственным страстям, непригоден к объективному пониманию вещей, а следовательно и к общественной жизни. „Чувствительность столь же вредна в обществе, как и на сцене“ (там же, стр. 28). Истинный гражданин похож на актера в том отношении, что он так же должен уметь забыть о своей „чувствительности“ и поступать сообразно той „роли“, которую ему предназначило общество.

¹ „Парадокс об актере“, пер. под ред. Н. Эфроса, стр. 17.

Аналогичные мысли мы встречаем и у Лессинга.

Театр — это „дополнение к гражданским законам“. Театр судит проступки, ускользающие от обычного правосудия. Он восстанавливает моральное равновесие, разрушаемое страстями, выходящими за границы дозволенного правилами человеческого общежития.

Более подробно на этих мыслях Лессинга мы остановимся далее.

V

Просветители полагали, что их теория указывает настоящую дорогу искусству, ограждая его и от абстрактных предвзятых схем, и от мелочного поверхностного копирования. Но задача эта оказалась для них неразрешимой ни практически, ни теоретически. Эстетический идеал просветителей, столь цельный по видимости, раскалывали те же неустранимые противоречия, которые были присущи их общественному идеалу.

Остановимся на самом существенном из них, поскольку оно имеет прямое отношение к нашей теме.

Мыслители XVIII века стремятся к гармоническому обществу, сознательному равномерному регулированию индивидуальных сил. Практическая неосуществимость этой цели при сохранении частной собственности, когда регулирование общественного производства осуществляется противоречивым стихийным образом, находит свое теоретическое отражение в противоречии между материалистическими предпосылками и идеалистическими выводами в общественном мировоззрении просветителей. Отожествляя буржуа с „естественным человеком“, а материальные интересы — с собственностью, они принимают „атомистическую“ внешность буржуазного общества за естественное состояние человечества. Тем самым образование ~~всех~~ форм общественных связей — государства, политической жизни, культуры и искусства выносятся за пределы материальной жизни, практических целей, в качестве принудительной ограничивающей их силы.

Но тогда оказывается, что государство и порядок могут существовать до некоторой степени лишь вопреки естественному ходу вещей. Человек становится хорошим членом общества только ценой известного самоотречения, подавления своих естественных инстинктов.

Этот вывод резко противоречил исходным взглядам просветителей, а между тем он с неизбежностью из них вытекал.

Пока просветители оставались в пределах буржуазного кругозора, они весьма трезво описывали под именем „естественного человека“ реальных буржуа. Но как только они пытались по-своему выйти из пределы буржуазного кругозора, они приходили к абстракциям, единственным реальным содержанием коих были мнимо устранившиеся буржуазные интересы.

В первом случае, предоставляя все естественному ходу вещей, просветители выступали как материалисты, но созерцательного толка; во втором

случае признавая необходимость известного *воздействия* на „естественного“ человека, его передельки в „гражданина“, просветители приходили к чисто идеалистическому пониманию этого воздействия. Поэтому идеальный синтез природы и цивилизации, материальной жизни и государства оказывается искусственным применением, механическим соединением двух противоположных сил. Недаром же „человек-герой“ Лессинга является „то человеком то героем“.

Как одному из важнейших факторов и органов общественности, театру выпадает столь же по видимости почетная и возвышенная, но и столь же фиктивная роль, что и государству, нравственности и т. д.

Поскольку просветители требуют от театра изображения естественной жизни, естественных людей, т. е. буржуазной жизни и буржуа, они выступают как реалисты. Но поскольку они требуют изображения буржуазной жизни, как нормы и образца, а буржуа, как „человека-героя“, они впадают в идеалистическую абстракцию. Эта причина порождает неустрашимые конфликты в их учении об искусстве.

Изобразить не внешность, а сущность жизни, к чему призваны искусство и театр, значит изобразить жизнь какой она может и должна быть, показать скрытую в ней потенциальную гармонию и стройность. Что же препятствует этой гармонии полностью осуществиться, обнаружиться в жизни и обществе? Чрезмерное погружение людей в житейскую суету, в свои интересы и страсти, их излишняя „чувствительность“. Следовательно, гармония и закономерность жизни становятся тем ясней для художника, чем больше он отдаляется от обыденной повседневной материальной жизни. Если показать на сцене людей в их прозаической будничной обстановке, все это покажется мелким и скучным. „Перенесите на театр ваш будничный тон, ваши простые выражения, ваши домашние манеры, ваши обычные жесты, — говорит Дидро, — и вы увидите, какими вы будете жалкими, какими смешными“ (там же, стр. 12).

Все это становится особенно ясным на примере соотношения образа человека в поэзии и человека в жизни. Тартюф Мольера — это не тот или иной отдельный лицемер, но лицемер типический. В Тартюфе „воплощены“ общие для всех лицемеров черты, как бы ни были велики их индивидуальные различия.

Образ Тартюфа должен быть поэтом чистым воплощением лицемерия, ибо всякая другая психологическая черта в этом образе разрушила бы его всеобщее значение. Сделав Тартюфа сходным с каким-нибудь действительным лицемером, поэт выиграл бы в смысле внешней правдоподобности своей пьесы, но проиграл бы в смысле обобщенного ее значения. Значит, Тартюф не живое лицо, но безликое олицетворение некоторой человеческой черты. Он совершенно не похож на лицемеров в жизни. „В Скупом и Тартюфе Мольер воссоздал всех Скупых и Тартюфов мира. Тут выражены наиболее общие и наиболее характерные черты, но это не портрет

кого-либо из них и поэтому никто из них не узнает себя" (там же стр. 30). Ибо лицемер в жизни никогда не бывает только лицемером, он обладает множеством других индивидуальных черт, которые поэт опускает как несущественные для его цели. Поэтому поэтический образ есть преувеличение, гипербола: „человек естественный меньше, чем человек, созданный поэтом“.

Эту преувеличенность, гиперболичность театр возводит в квадрат, потому что актер — самостоятельный художник, а не простой механический подражатель поэта. Он создает из его образа свой собственный образ. „человек, созданный поэтом, меньше чем человек, созданный актером“ (там же, стр. 63).

Во что же тогда превращается театральный образ? В чистую абстракцию, отрешенную от всякого конкретного содержания. Жизнь и театр — два разные мира. „Актер в жизни ничего не говорит и не делает как на сцене. Это иной мир“ (там же, стр. 52). Типы, созданные поэтом и актером — это не реальные люди с их повседневными делами и мелкими страстями, это „гораздо более сильные, благородные и возвышенные существа“, которые „говорят пышным языком“ и „действуют как гиганты“, но именно поэтому они — призраки, „маски“, „громадные манекены“, „преувеличенные портреты“, „большие карикатуры“ (там же, стр. 47). Мимика актера, его движения, интонация, позы — „поставлены на ходули“, „подчинены условностям, обязательной высокопарности“, ибо „гладиатор древности подобно великому актеру и великий актер подобно античному гладиатору умирают не так, как умирают в постели... голая правда, движения не приукрашенные были бы мелки, противоречили бы поэзии целого“ (там же, стр. 15). Но и напротив „нельзя передавать какое-либо происшествие из вашей домашней жизни с театральным пафосом и с театральной дикцией... В клубе или в другом собрании они вызвали бы взрыв смеха... Все сгали бы перешептываться: не бредит ли он?.. На какой планете так говорят?“ (там же стр. 1).

Что же получается в результате?

Мир сцены отражает мир действительный, но отражение это совершенно не похоже на свой образец, „правда условная диссонирует с правдой действительности“ (там же, стр. 64).

Художественное обобщение исходит из множества действительных фактов и вместе с тем устраняет их.

Типический характер есть слепок с живых людей и вместе с тем он не походит на живого человека.

Поэзия, красота не может расходиться с правдой и в то же время от ней противоположна.

Дидро не может разрешить эти антиномии. Его эстетика колеблется между двумя одинаково односторонними тенденциями, которых он так стремится избежать: или точность деталей, или обобщение, или индивидуальное

или типическое, или истина, или поэзия, или натурализм, или классицизм. Та золотая середина, которой хочет Дидро придерживаясь, была не разрешением этих тенденций, а только их примирением. Поскольку Дидро остается в эстетике на материалистической почве, он проповедует механическое плоское понимание реализма. Как только он пытается выйти за его пределы, он переходит к чисто идеалистическим взглядам: если художественное обобщение требует уничтожения всего индивидуального, чувственно-конкретного, то значит искусство враждебно материальной чувственной жизни.

Выдвигая реалистический метод, исключаящий и плоское копирование и абстрактное обобщение, как основную задачу художника, Дидро формулирует теоретически ту цель, к которой тяготеет, часто инстинктивно, буржуазное искусство XVIII века и которой оно никогда не достигает. Внутренние противоречия теории реализма у Дидро отражают действительные противоречия буржуазного искусства XVIII века, борьбу в нем двух противоположных тенденций: натуралистической и абстрактно идеализирующей. Эта двойственность рельефней всего выступает в раннем периоде развития революционно-буржуазного искусства, когда его противоположные тенденции еще только находятся в зачаточном виде, и поэтому в известном равновесии. Это ясно видно в ранней буржуазной драматургии в так называемой нравоучительной *мещанской драме*, созданной Н. де ля-Шоссе, Лилло, Дидро, Лессингом.

Мещанская драматургия ставит перед собой совершенно определенные реалистические задачи, — правдиво изобразить жизнь непривилегированного большинства, буржуазную повседневность. В изображении житейских испытаний, которые претерпевает буржуа в условиях феодального режима, *мещанские драматурги реалистичны, правдивы, трезвы и вместе с тем достигают подлинной патетики.* Но как только они переходят к разворачиванию положительной программы, к изображению своих героев в качестве идеальных людей, правда уступает место мнимо поэтическим фикциям. Тщетно стараясь наделить реальных буржуа, расчетливых, трезвых, корыстных, всеми добродетелями „общественного человека“, буржуазные драматурги превращают их в ходульные деревянные фигуры, в „рупор идей“. Положительные буржуазные идеалы и изображение действительности в *мещанской драматургии существуют рядом друг с другом, без органической связи.* Не действительность определяет и подтверждает идеалы, но, наоборот, они, как заранее предположенная цель, определяют характер изображения действительности. Эта противоположность реалистически и ложно идеализирующих тенденций в пьесах Лилло, Дидро и др. приводит к тому, что они редко достигают подлинной *художественной конкретности*, т. е. органического единства обобщения и частных, которое создается чаще всего внешним, рассудочным образом. С одной стороны, *мещанская драматургия широко пользуется принципом внешнего правдоподобия* точностью деталей переходящей в про-

заическую сухость, протоколизмом, а, с другой стороны, в ней развивается принцип отвлеченной типичности, который проявляется прежде всего в растворении индивидуального облика действующих лиц в их общечеловеческих чертах. Положительные герои Ла Шоссе, Лессинга, Детуша и других — это не живые личности, но — „характеры“, олицетворения одной определенной черты, честности, справедливости и т. д. Этот же принцип сказывается в условной обезличенной правильности языка, в удалении из него всяких сословных и индивидуальных особенностей, в строгом соблюдении „трех единств“ и др.

Отсюда происходит характерная для реализма мещанской драмы расщепленность, обнаженность ее идейного основания. Логическая основа произведения и долженствующие придать ему конкретность, отдельные детали и штрихи оторваны друг от друга. Композиция, характер, язык строятся по абстрактному шаблону формально логического обобщения, а с другой стороны, жизненный материал пьесы превращается в беспорядочное, случайное собрание отдельных фактов и наблюдений.

Это состояние известного равновесия, разумеется, не могло быть длительным. Вместе с развитием и созреванием буржуазного искусства развивается и противоположность его внутренних тенденций. Какая из них берет верх в этой борьбе, — зависело от реальных условий, от различий исторических, буржуазно-освободительного движения в различных европейских странах, а также и от различий в этапах самого буржуазно-освободительного движения, как это можно видеть на примере Франции. Чем ближе было оно к непосредственному революционному действию, тем сильнее вырасталась роль классицизма.

Понятно, почему это происходило. „При всем характеризующем буржуазное общество отсутствии героизма, оно нуждалось в героизме, самопожертвовании, терроре, гражданской войне, в битве народов, чтобы появиться на свет. И для гладиаторов буржуазного строя классически строгие традиции римской республики давали те идеалы, те художественные формы и средства самообмана, в которых они нуждались, чтобы скрыть от самих себя буржуазно-ограниченное содержание своей борьбы. . .“¹ Классические увлечения сыграли не меньшую роль для буржуазно-освободительного движения, чем реалистическая „трезвость“. Литературный классицизм с его Гракхами, Ликургами и Брутами, с его „гармонизирующей“ манерой создавал для революционеров XVIII века воодушевляющую иллюзию, что они сражаются за свободу и счастье всего человечества. Этой иллюзии не могла им дать мещанская драматургия с ее тусклой будничной трезвой прозой буржуазной повседневности, с ее проповедью ограниченных, мещанских добродетелей.

¹ К. Маркс, 18-е брюмера Луи Бонапарта („Исторические работы“, ГИЗ, 1921, стр. 136).

И здесь роль театра выростала неизмеримо выше, чем роль поэзии или живописи. Сценическое искусство гораздо более всех других искусств способно создавать иллюзию действительной жизни. Художественные условности в нем наиболее сильны, но вместе с тем наименее заметны, что, как мы видели, тонко подметили Дидро и просветители. Театр оказывался наиболее пригодным из всех искусств для создания „возвышающего самообмана“. Оттого, чем сильнее развивается „классическая“ струя в политике, мировоззрении и искусстве просветителей, тем больше влияния и распространения приобретает театр.

В этом смысле „театральность“ есть характерный признак не только для театра, но и для всего искусства и культуры просвещения, — шире того, даже и для буржуазно-революционной практики. Марионеточные персонажи „Кандида“, патетические гирады „Новой Элоизы“, героическая риторика больших композиций Давида и „Марсельезы“ заключает в себе много чисто сценических эффектов. Все эти произведения, каждое на свой лад, выражают одинаковое устремление к той специфической приподнятости общего тона, повышенной эмоциональности и пафоса, которые присущи именно театральному искусству.

Массой подобных же чисто сценических эффектов, изобилует и французская революция. Театральную внешность событий 1789—1793 гг., как специфическую для буржуазной революции черту, отмечает Маркс, сравнивая ее с революцией пролетарской: „Буржуазные революции, как, например, революции XVIII века, быстрее стремятся от успеха к успеху; их драматические эффекты импозантнее, люди и события как бы озарены бенгальским огнем, экстаз является господствующим настроением каждого дня“.¹

Буржуазные революционеры не только говорят и поступают как бессознательные актеры, как „гладиаторы“, они, как бы непосредственно осуществляя мысли Дидро, сознательно стремятся к превращению общества в один грандиозный спектакль. Революционные празднества, эти гигантские массовые театральные действия, где участвовало чуть ли не все население Парижа, культ Разума, „римская“ суровость декретов Конвента, воскрешение античной одежды, — все эти меры должны были, по замыслу якобинского правительства, воодушевить массы, отвлечь их от материальной нужды и бедствий, воодушевить их на защиту родины и свободы.

Вот почему XVIII век был золотым веком буржуазного театрального искусства, которое никогда потом больше не поднималось уже на такую высоту. Театральность была органическим выражением одной из существеннейших сторон практики и теории революционной буржуазной демократии. XVIII век, эпоха буржуазных революций — это век театра, как XIX, эпоха буржуазного строительства — век романа.

¹ К. Маркс, 18-е брюмера Луи Бонапарта („Исторические работы“, ГИЗ, 1921, стр. 135)

VI

В своих принципиальных взглядах на цель и задачи искусства и театра, Лессинг ни в чем не расходится с общей линией Просвещения, ближайшим образом примыкая к Дидро, оказавшему на него громадное влияние. Лессинг еще более резко и последовательно выдвигает и отстаивает реалистические принципы против нападок придворных писателей.

Если Дидро, защищая „мещанскую драматургию“, национальный и бытовой колорит, оставляет в своей системе все же место и для „высокой трагедии“ в духе классицизма, для античных тем, то Лессинг решительно и бесповоротно осуждает отчуждение драматурга от своего времени и своей страны. „Не лучше-ли соответствуют целям трагедии свои нравы, чем чужие?.. По крайней мере греки никогда не полагали иных нравов кроме своих в основу не только комедии, но и трагедии“ („Гамбургская драматургия“).

Защищая обращение театра к повседневной жизни, Лессинг имеет в виду прежде всего определенную практическую цель — сокрушить замкание театра в кругу аристократической жизни, которое придворная эстетика в лице Буало, Попа и др. оправдывала ссылками на обязанность искусства изображать лишь исключительное, возвышенное, сверхобыденное.

Быть правдивым в искусстве, значит изображать то, что происходит с каждым, а не то, что случается с немногими, — возражает Лессинг. Художнику нет дела до исключений и редкостей, до королей и принцев: он изучает общераспространенное, общечеловеческое.

Более того, в силу своей искусственности и оторванности от простой, естественной жизни, от жизни большинства нации, придворная жизнь — неблагоприятный материал для искусства. „Бесцветное однообразие, ~~невозможное~~ скуку, хороший тон, придворные манеры и другие подобные пустяки... выдумки, которыми стараются убедить большинство, что есть меньшинство, имеющее иной характер, чем оно“, перенесенные в искусство, губят всякую правдивость.

Эту мысль Лессинг подкрепляет разбором пьес Вольтера, госпожи Готшед и других писателей, находившихся под влиянием придворного классицизма.

Но если в исходных предпосылках между Лессингом и общей линией Просвещения нет никаких разногласий, то в их развитии и конкретизации Лессинг в ряде моментов, и притом весьма существенных, от нее отклоняется. Если просветители не замечают внутренних противоречий своего учения об искусстве, то он уже замечает многие из них и пытается их преодолеть.

Эта сторона его взглядов представляет для нашей темы особенный интерес, так как с ней тесно связаны взгляды Лессинга на драму.

VII

В своем учении о живописи и скульптуре Лессинг выступает в качестве типичного предшественника просветительской эстетики.

С точки зрения Лессинга, изобразительное искусство благодаря телесности, осязаемости своих художественных средств — краска, камень — отражает действительность преимущественно в ее предметной, чувственной форме. Так как ваятель или живописец „может брать из вечных изменяющихся в действительности только один момент“, ¹ то очевидно, что он может изобразить свою натуру или в один из моментов ее движения, изменения, или в момент окончания движения, в момент покоя, равновесия. В первом случае телесная внешность предмета еще не сложилась окончательно, в ней много случайных мгновенных черт; во втором случае, предмет становится тем, что он есть, приобретает свой характерный, типический вид.

Так как в мире только движение постоянно, а покой мимолетен и переходящ, то, казалось бы, художник должен выбрать первый момент. Но поступив так, он нарушит законы искусства, превратится в жалкого копировальщика, так как, при всей точности передачи данного временного облика явления, его изображению будет недоставать типичности. Художник не может изобразить всех моментов движения одновременно, поэтому в его произведении существенные, характерные черты предмета потонут в побочных и незначительных. „Так как это одно мгновение приобретает благодаря искусству неизменную длительность и как бы его увековечивает, то оно не должно выражать ничего такого, что мыслится лишь как переходное. Все такие явления, которые по существу своему представляются нам скоротечными и быстро исчезающими, приобретают благодаря продолжению их бытия в искусстве, такой противоестественный вид, что с каждым новым взглядом впечатление от них ослабляется и, наконец, весь предмет начинает внушать нам отвращение или страх“ (там же, стр. 29). Следовательно, художник должен избрать момент завершения, покоя, когда временная телесная форма предмета совпадает с его постоянной устойчивой телесной формой.

Когда же все отдельные части, черты, признаки предмета подчинены целому, совершенно необходимы для его выражения, эта строгая необходимость соотношения частей целого образует их рельефную наглядную гармонию, или *красоту*. „Совершенство внешней наружной оболочки“ — это и есть „красота“ (там же, стр. 41—52).

Напротив, всякая случайная второстепенная черта разрушает общую гармонию и закономерность целого, делает пластическое произведение безобразным.

¹ Lessing's Werke, B. X, S.29.

Следовательно, красота в искусстве — синоним обобщения, безобразие — синоним чисто внешнего сходства. Поэтому живопись и скульптура должны изображать „лишь прекрасные тела“. „Красота — высший закон изобразительного искусства“ (там же, стр. 22).

Из всего этого следует, что пластическое обобщение исключает изображение динамики и многообразия действительности. В пластическом искусстве мир теряет свою жизненность, все явления — свое индивидуальное лицо. Так, например, скульптура изображает свойства не отдельного человеческого тела, но человеческого тела, как такового, безотносительно к индивидуальным отклонениям от нормы. Скульптор не может создавать портреты, „ибо хотя портрет и допускает идеализацию, но в нем должно преобладать сходство с изображаемым, „портрет может быть идеалом только известного человека, а не человека вообще“ (там же, стр. 24).

Все эти особенности изобразительного искусства чрезвычайно ярко сказываются в том, как оно воспроизводит духовный мир человека. Поскольку изображение внутренней жизни доступно ему лишь в той мере, в какой она отражается в чертах тела, то, очевидно, что скульптура и живопись в силах передать только состояние душевного покоя, самодовольствия, отречения от всяких страстей и забот. Ибо всякое душевное переживание, — радость, страдание, волнение, страх и т. д. — состояние изменчивое, преходящее, сугубо личное и, проявляясь в жестах, мимике и позах, оно неминуемо лишает их пластической общезначимости, то есть *безобразит* художественное произведение (там же, стр. 25).

Поэтому всякое человеческое чувство и переживание теряет в пластике свой личный оттенок, свою сложность и многоцветность. Пластика дает лишь, так сказать, общую форму чувства, переживания. „Венера для ваятеля есть *только любовь*, и потому он должен стараться придать ей всю ту стыдливую скромную красоту, все прелести, какие восхищают нас в любимых существах и которые мы сочетаем в *отвлеченном представлении* о богине любви. *Малейшее уклонение от этого идеала* отнимает у нас возможность узнать изображение богини... Гневная Венера, волнуемая мстостью и яростью, представляется художнику чистым противоречием, ибо *любовь и как любовь несвойственны ни гнев, ни мщение*“ (там же, стр. 67).

Оттого „духовные существа“, люди у художника — это не живые люди, но *олицетворенные абстрактные понятия*, которые должны обладать постоянными характерными чертами для того, чтобы их можно было узнать“ (там же, стр. 67).

Ход мысли Лессинга в точности воспроизводит ход мысли Дидро и просветителей вообще. Но в дальнейшем он с ними резко расходится.

Для Дидро отрешенность художественного обобщения от жизни — в порядке вещей; иначе в искусстве и быть не может. Лессинг считает ее серьезнейшим недостатком, который должен быть преодолен. Такую попытку он делает в своем учении о поэзии.

VIII

Свойства изобразительного искусства, с точки зрения Лессинга, вовсе не являются свойствами искусства вообще. Они вытекают из ограниченности художественных средств скульптуры и живописи, позволяющих передавать только статику действительности, ее предметную застывшую форму. А так как сущность действительности заключается в непрестанном движении, изменении, борьбе, то изобразительное искусство не может претендовать на полное и всестороннее изображение жизни.

Эту задачу с успехом разрешает только поэзия благодаря превосходству своего „средства подражания“ — речи — над пластическими средствами, ибо речь по существу своему динамична, текуча, действительна (там же, стр. 97). Средством обобщения в поэзии служат *действия* предмета, а не его материальная внешность. Но движение есть незавершенное состояние предмета, когда на первый план выступают его преходящие мимолетные признаки. И у поэта нет другого пути для воспроизведения существенного и характерного в предмете, кроме воспроизведения этих его изменчивых индивидуальных свойств. Поэтому поэзия *обобщает только путем индивидуализации, воспроизводит закономерное через случайное и единичное.*

Чем более в данном явлении *деятельное* начало преобладает над неподвижностью, тем легче поддается оно поэтическому изображению. Человек из всех существ природы есть наиболее деятельное существо, ибо сущность сознания заключается в самодеятельности и энергии. Поэтому главным и высшим предметом поэзии является человек, но не как *родовое существо*, каким его изображает скульптура, а как *живая личность*, в которой общечеловеческие свойства проявляются своеобразно — в каждом человеке по особому.

„Духовные существа — люди, у поэта *действительно живые существа*, которые кроме *основных своих черт* обладают и *другими свойствами и страстями*, заслоняющими при соответствующих обстоятельствах основные черты“.¹ Поэт может передавать все оттенки и состояния страсти, даже по видимости противоречащие ее основному, характеру, и переходящих состояний друг в друга, что недоступно скульптору. Гнев и ярость не годятся скульптору, как способ характеристики Венеры — „лицетворения любви“. А поэт может изобразить все моменты развития любви: и те, где она предстает перед нами, как удовлетворенная, ничем не нарушаемая страсть, и те, где она наталкивается на препятствия и вынуждена бороться с ними, где она гневается или негодует на пренебрежение. В изображении поэта гнев и ярость не только не нарушают сущности любви, но как раз *благодаря видимому ей противоречию, оттеняют и усиливают ее типические черты.* „Только поэт может рисовать отри-

¹ Lessing's Werke, B X, 67

цательные черты и путем смещения этих отрицательных черт с положительными соединяет два изображения в одно". Поэтому поэзия обладает возможностями представлять типические и вместе с тем обладающие жизненностью, индивидуальной определенностью характеры. „Для поэта Венера есть также любовь, но вместе с тем и богиня любви, имеющая кроме этого своего основного характера и свою собственную индивидуальность и, следовательно, способность поддаваться как отталкивающим, так и привлекательным страстям“ (там же, стр. 67).

Иной характер обобщения в поэзии придает совсем другой смысл, чем в пластике, и понятию о поэтической красоте. Красота в поэзии есть гармония живого, движущегося, изменяющегося, гармония, не воплотимая в видимой осязаемой форме. Вопрос о внешнем облике изображаемого явления, о его телесной красоте или безобразии для поэзии не играет роли.

Более того, поэт может даже прямо „вводить безобразное“ в свое произведение, если этого требует его цель, если он может воспользоваться им, как косвенным средством „для возбуждения и усиления смешанных впечатлений... сочетания смешного и ужасного“ (там же, стр. 134), как это постоянно делает трагедия и комедия. Взять, например, безобразие графа Глостера у Шекспира („Ричард III“), которое служит весьма важной мотивацией его действий. Такое же значение имеет в поэзии и отвратительное, например: сцена Сократа с Лаской у Аристофана в „Облаках“, пещера Филоктета у Софокла в „Филоктете“.

Итак, все недостатки изобразительных искусств в поэзии устранены: поэтическое обобщение сохраняет конкретность обобщаемых явлений, закономерное в поэзии, включает в себя частное и случайное; внутренняя гармония действительности предстает в своем пестром изменчивом облике. В поэзии раскрывается красота мира и вместе с тем сохраняется жизненность. В силу этого „поэзия есть искусство более широкое, чем живопись... ему доступны такие красоты, каких никогда не достигнуть живописи“, Живопись — „младшая сестра поэзии“ (там же, стр. 65).

Учение Лессинга о поэзии хорошо раскрывает то новое в его взглядах по сравнению с общей тенденцией просветительной эстетики, и раскрывает вместе с тем достоинства и недостатки этих новых тенденций.

Лессинг несомненно делает шаг вперед по сравнению с формально логическим подходом к искусству, господствовавшим в эстетике просветителей. У Лессинга видны уже зачатки диалектических взглядов на искусство. Но приближение Лессинга к диалектике совершается за счет отдаления от материалистических позиций, перехода его к идеалистическому мировоззрению.

В самом деле, на чем основано превосходство поэзии над живописью? На том, что поэзия покидает близорукую пластическую точку зрения на мир, как на нечто телесное, материальное, видимое, осязаемое. Ограниченному чувственностью „внешнему зрению“ пластики Лессинг противо-

поставляет не связанное законами зрения и осязания духовное, „внутреннее зрение“ поэзии. Слепец Мильтон не видел мира, но это не мешало ему быть великим поэтом. „Если бы, — говорит Лессинг, — поле моего зрения должно было бы быть исключительным полем и для моего внутреннего зрения, то я был бы очень рад потерять зрение, лишь бы освободиться от такой ограниченности“ (там же, стр. 91).

Для „пластического“ зрения мир представляется как мертвая телесность. Только духовное „поэтическое зрение“ проникает в динамическую деятельную сущность мира. Только ему застывший, безжизненный предметный мир раскрывается как единое, самодвижущееся целое, полное внутренней энергии и деятельности. Но это значит, что энергия, движение, действие противостоят телесности, предметности. Пока искусство, находясь на своей низшей стадии (скульптура и живопись) представляет себе мир как материальный чувственный, оно может воспроизводить гармонию и закономерность, только отвлекаясь от диссонансов, несовершенств, хаотичности, многообразия борьбы противоположных сил. Но как только искусство переходит к более высокой и истинной точке зрения и постигает мир, как непрерывное изменение, как духовную сущность, перед ним раскрывается истинная внутренняя стройность мироздания, в которой то, что „пластическому зрению“ представлялось диссонансом, случайностью, на самом деле является необходимой закономерной частью общей гармонии всех вещей.

Идеалистическая основа зачатков диалектики в эстетике Лессинга ясно обнаруживается в его учении о драматическом творчестве, особенно, в учении о трагедии.

IX

Драма принадлежит к области поэзии, но в отличие от других видов поэзии, например эпоса, драма изображает действия *непосредственным* образом, тогда как эпос воспроизводит их *косвенно*, путем рассказа. „Действие... совершившееся в прошлом... облекается в повествовательную форму...; действие, совершающееся в настоящее время, выводится в драматической форме...“ Следовательно, в драме свойства поэзии проявляются наиболее отчетливо, ибо эпос не может не прибегать к описаниям, изобразительным приемам, соприкасаясь, таким образом, с областью скульптуры и живописи. А значит, драматическая форма дает наиболее полное и всестороннее изображение действительности. Драма воспроизводит закономерное и общее исключительно через случайное, индивидуальное, через *отход* от нормы и закона.¹

В свою очередь, трагедия отличается от других видов драматического творчества, например, от комедии тем, что она воспроизводит события и характеры, настолько развещающие норму, настолько редкостные, из ряду вон

¹ Lessing's Werke, B. XII, S. 910.

выходящие, что их нельзя подвести под те проступки, которые имеет в виду житейское правосудие. Трагедия судит и карает те преступления, для которых кара закона оказывается недостаточной. Она есть „подражание дейсвию, достойному сострадания». Из этого определения „легко вывести все правила трагедии и даже можно с точностью определить ее драматическую форму“.

Так, например, из того обстоятельства, что „наше сострадание возбуждается слабо, или вовсе не возбуждается простым рассказом, а единственно лишь настоящим созерцанием совергающегося факта“, следует с очевидностью, что трагедия должна воплощаться именно в драматической форме. „Одною только драматической формой можно возбудить сострадание и ужас: по крайней мере ни в какой другой форме эти страсти нельзя довести до такой высокой степени“.

Трагедия изображает жизнь только с ее дисгармонической конфликтной стороны: бедствия, преступления, несчастья, страдания и т. д. Неравновесие страстей и интересов — область трагического поэта, а жестокая непримиримая их борьба, кончающаяся уничтожением одной из сторон. Но поэтому-то именно обобщающая гармонизирующая сила поэзии в трагедии выступает особенно ярко. Трагический поэт не может смягчить, приукрасить в розовый свет ужасы и диссонансы действительной жизни, так как он уничтожит возможность для создания трагедии. В этом отношении трагедия гораздо ближе стоит к действительной жизни, чем все другие роды и виды искусства. Но с другой стороны, трагический поэт не должен и не может ставить своей целью механическое воспроизведение ради самого воспроизведения ужасов, злодеяний, уродств и т. д. Ибо, тогда жизнь в его вещи предстанет, как слепой, бессмысленный хаос, кровавый гибельный водоворот зверской жестокости, разнузданности страстей. Но задача трагического поэта, как поэта, в том и заключается, чтобы вскрыть внутреннюю закономерность и необходимость всех этих ужасных событий, изобразить их как звенья единого целого („Гамбургская драматургия“).

Иными словами, осуществляя свои цели, трагический поэт изображает закономерное через нарушение закона, тесную связь индивидуальных интересов — через их борьбу, торжество добра — через преступления и пороки. Трагедия раскрывает диссонансы бедствия, страдания в действительной жизни, как проявление ее внутренней гармонии и завершенности, разрешает все противоречия действительности в высшем единстве. Но только тогда это удастся трагическому поэту, когда он возвышается над обыденной, эмпирической точкой зрения и постигает, что человеческий мир со всеми его страстями и тревогами есть лишь малое звено в общей системе мироздания, что видимая материальная жизнь, есть лишь часть великого духовного целого вселенной. „В вечной непрерывной связи всех вещей... мудрость и благо есть то, что в немногих звеньях, выделяемых из нее поэтом, кажется нам слепой судьбой и жестокостью. Из этих немногих

частей ему надлежит создать целое, вполне округленное, в котором бы одно вполне объяснялось другим и не представляло бы никакого затруднения, в силу которого мы должны были бы искать удовлетворения не в его плане, а вне его, в общем порядке вещей. Целое произведение этого смертного творца должно быть отражением целого, созданного вечным творцом, должно притянуть нас к той мысли что все кончится к лучшему в этом мире, как и в том".¹

Из этого определения существа трагедии Лессинг выводит все ее особенности: особенности трагических характеров, композиции, воспитательной цели и т. д.

X

Первый вопрос, который возникает здесь — это связь между характером трагического героя и его несчастной участью: виновен ли герой в ней или не виновен?

— Ни то и ни другое, — отвечает Лессинг.

Если герой совершенно не виновен, то его трагический конец представится или предопределением рока или несчастной случайностью. В первом случае нарушается необходимый для трагического и эта оптимистический взгляд на конечные цели вселенной, а вместе с этим разрушится основа художественного обобщения в трагедии.

Во втором случае нарушается закон внутренней обоснованности изображения. Пьеса перестает быть трагедией, превращается в плоское копирование случайного факта. Несчастье героя должно быть не случайностью, а обычным закономерным происшествием, вытекающим из естественных, встречающихся на каждом шагу, причин. „Несчастье, которое составляет предмет нашего сострадания, непременно должно быть такого свойства, что мы должны опасаться его или для себя самих, или для своих близких“ („Гамбургская драматургия“).

Если же герой целиком виновен, тогда опять-таки, хотя и с другого конца, существо поэтического обобщения разрушается. Сознательный преступник не правило для рода человеческого, а исключение; трагедия теряет право на общность. Автор, изображающий зло как „коренную склонность человеческого сердца, заслуживает величайшего порицания“ („Гамбургская драматургия“).

Трагический герой и виновен и не виновен в своем несчастье: он не виноват своего несчастья, хотя и навлек его своей слабостью.² Сущность трагического конфликта состоит в том, что самые естественные и позволенные влечения человека при известных условиях могут незаметно для него самого развиться до степени, превышающей закон и норму, превра-

¹ Lessing's Werke B. XII, S. 117.

² Там же B. XII, S. 101.

тяться в „слабости“. Поскольку человек сам нарушил закон, он виновен, поскольку он нарушил его, повиновшись естественным побуждениям, он не виновен. Пусть даже индивидуальная цель сама по себе и хороша, но если она приходит в противоречие с мировым порядком, она дурна. Несчастье, постигающее трагического героя, лично им не заслужено, объективно им вполне заслужено. Поэтому и драма трагического и пада предстать поступки его героев так, „что при каждом шаге, который сделают его действующие лица, мы должны будем сознаваться, что и сами поступили бы не иначе“ („Гамбургская драма урния“). В всем и заключающемся смысле с объективного переживания яри сля, смотрящего трагедию, смысла возникающего у него чувства сострадания и страха, неразрывно между собой связанных. Наше сострадание бедному герою возникает из страха, что и мы легко можем попасть на его место.

При нарушении указанных законов трагедии исчезает и это чувство. Несчастье совершенно безвинного так же, как и совершенно виновного героя, совершенно добродетельного человека, как и совершенного злодея, не вызывает сострадания, ибо не вызывает страха — в первом случае потому, что ситуация, в которую попадает герой, слишком исключительна, слишком случайна, во втором случае потому, что сам герой как личность слишком исключителен, слишком случаен. Из этого проистекает другой важный закон трагедии, относящийся уже непосредственно к его характерам и ситуации. Жизненные условия, в которые поставлены герои, должны как можно более приближаться к среднему, общераспространенному типу действительных житейских ситуаций. То же самое относится и к характерам. Драматург должен сделать своего героя человеком такого же калибра, как и мы. Из этого равенства возникает страх, что и ша судьба легко может сделаться столь же схожей с его судьбой, сколь мы сами схожи с ним, и этот страх как бы дает созреть состраданию.¹ Поэтому совершенно добродетельные и совершенно порочные герои недопустимы в трагедии. „Гладиаторы на котурнах“ не тронут зрителя, оставит его холодным, потому что он не видит в них никакого сходства с собой.

Из всего сказанного становится ясным то громадное воспитательное значение, которое присуще трагедии.

Лессинг осмеивает упрощенное представление о воспитательной цели трагедии как некоторой отвлеченной морали или тенденции, не вытекающей из существа изображаемого, а прибавляемой к трагедии чисто механическим образом. „Для драматического поэта все равно, можно ли вывести из его фабулы общую истину или нет...“, ибо „могут быть весьма поучительные и безукоризненные пьесы, не имеющие в виду разъяснения... или подтверждения какой-нибудь великой нравственной истины“.²

¹ Lessing's Werke, B. XII, S. 101.

² Там же, B. XI, S. 235.

Воспитательное значение трагедии отличается от всех остальных способов нравственного воспитания, известных искусству. Оно не нуждается в специальных разъяснениях, но заключается в „очищении страха и сострадания путем страха и страдания“. Показывая нам, что все противоречия и диссонансы действительности находят свое разрешение в высшей гармонии мирооздания, что никакое временное зло не может остановить совершение всего существующего в его движении на пути к добру, трагедия, с одной стороны, укрепляет нравственное мужество человека, его способность сопротивляться несчастью, а с другой — учит его сохранять человечность, уничтожает стоическое пуританское осуждение греховности мира сего. Так как очищение страстей „сводится... к превращению страстей в совершенство добродетелей, а каждая добродетель имеет по ту и по эту сторону крайние пункты, между которыми она находится, то трагедия, чтобы обратить наше сострадание в добродетель, должна быть способна очистить нас от обеих крайностей сострадания... Очищать душу и не только слишком сострадательного человека, но и такого, который слишком мало сострадательный... То же относится и к страху. Трагический страх... должен очищать душу не только того, который не боится никакого несчастья, но и того, кого повергает в тревогу всякое несчастье, даже самое отдаленное и невероятное“.¹ Таким образом, трагедия воспитывает в человеке искомое идеальное душевное равновесие, сохраняющее в то же время богатство и силу страстей и интересов. Трагедия учит эгоиста необходимости считаться с законом и порядком, а сурового ригориста-законника — необходимости считаться с человеческой природой.

XI

Вопросы комедии в „Гамбургской драматургии“ гораздо менее разработаны, чем вопросы трагедии. Это объясняется тем, что в трагедии влияния традиций придворного искусства оказались несравненно более живучими и стойкими, чем в какой бы то ни было другой области литературы, и для их преодоления Лессингу пришлось потратить особенно много усилий и времени. Но несмотря на немногочисленность страниц, посвященных в драматургии комедии, взгляды Лессинга на этот счет вырисовываются с достаточной определенностью.

Поскольку комедия принадлежит, подобно трагедии, к драматической поэзии, у них есть очень много общего. Мы остановимся поэтому на специфических, с точки зрения Лессинга, особенностях комедии.

Трагедия имеет дело с чрезмерными, исключительными нарушениями закона, настолько губительными и ужасающими по своим последствиям, что всякое обычное наказание для них недостаточно. Но в жизни есть множество другого рода нарушений закона, которые ускользают от него в силу своей

¹ Там же, В. XII, S. 114.

ничтожности и безвредности, вследствие которой обычная кара для них слишком велика. Такие происшествия и характеры, в отличие от трагических Лессинг называет комическими, смешными. „Есть вещи в нравственном поведении человека, которые по их непосредственному влиянию на благо общества слишком незначительны, чтобы они могли подпасть под контроль закона“. Они то и составляют область комедии. Следовательно, комедию можно определить, как подражание действию, достойному осмеяния, что легче всего достигается в драматической форме по причинам, аналогичным тем, какими Лессинг объясняет необходимость драматической формы для трагедии.

Сущность и задачи комедии, как это легко понять, ставят ее гораздо ближе к обыденному, общераспространенному, нормальному, чем трагедию. Оба эти вида драматической поэзии исходят из повседневной жизни, но трагедия изображает ее диссонансы в их крайней, дошедшей до предельного обострения, а потому и более редкой, форме, тогда как диссонансы, изображаемые комедией, встречаются гораздо чаще. Трагические ситуации ближе к исключениям, комические — ближе к правилу. В комедии возможно гораздо большая детализация, более обильное введение бытового колорита, жанровых черт, нежели в трагедии. Комедия — гораздо прозаичнее и будничнее. Оттого для трагического поэта гораздо труднее найти удачную типическую ситуацию, чем для комического, так как ему гораздо больше угрожает опасность удариться в выдумку и противозестественность или взять слишком случайное, слишком редкостное происшествие, которое имеет только единичное значение. Оттого и развитие действия, или фабула имеет неодинаковое значение в трагедии и комедии. В трагедии действие — главное средство к характеристике изображаемого, так как ее область — все сугубо индивидуальное, сугубо своеобразное. Действенные средства трагедии выдвигаются на первый план по сравнению с ее „изобразительными“ средствами — описанием характера, языком и т. д. „Фабула ведь и есть то, что, главным образом, характеризует трагического поэта. Из десяти трагических поэтов, удачно описавших нравы и чувства действующих лиц, только один безукоризненно преодолевает трудности фабулы“.¹

В комедии, напротив того, благодаря ее большей близости к обычным явлениям, „изобразительные“ моменты приобретают гораздо большую роль, а действенные — меньшую. В комедии самое существенное — колоритность характеров, языка и т. д. В силу этого и способ трактовки характеров в комедии значительно отличается от трагедии.

Конечно, и трагический и комический характер равно представляют собой обобщенные образы живых людей. „Возведение частного явления в общий тип“.² „Характеры в трагедии должны быть такими же общими

¹ Lessing's Werke, B. XI, S. 254.

² Там же, B. XII, S. 155.

типами, как и характеры в комедии".¹ Конечно, также и требование „обыкновенности“ характера сохраняет свою силу и там и здесь. Так как художественный тип, как бы он ни был обобщен, должен быть одновременно и личностью, иначе он превратится в схему, то совокупность его психологических черт, их соотношение и сила должны быть такими, какими они бывают у большинства людей. „Обыкновенный характер это такой характер, в котором всему, что замечено в нескольких или всех личностях, придано известное среднее сечение, средняя пропорция... Обыкновенный характер обыкновенен не как характер сам по себе, а поскольку его степень, его мера обыкновенна“.²

Иначе говоря, индивидуальное развитие типического характера не должно превышать индивидуальное развитие среднего человека для того, чтобы каждый зритель мог себя в нем признать.

Трагический характер должен быть только „обыкновенным“, поскольку его обрисовка имеет гораздо меньшее значение для трагедии, чем действие. Всякая попытка создать трагизм путем преувеличения страстей сверх „средней пропорции“ нарушает закон обобщения через действия, присущие трагедии, и поэтому производит карикатурное, ходульное впечатление.

Иначе происходит дело в комедии. Так как здесь именно характер служит в первую очередь средством обобщения, он не может быть только „обыкновенным характером“.

В самом деле, что значит обобщить известное явление человеческой психологии посредством поэтического характера, например, скупость или глупость и т. п.? Это значит — выпятить, подчеркнуть в поэтическом образе именно эту черту, а не другую. Но тогда всякий типический характер является отвлечением от бесконечного разнообразия и сложности индивидуальной физиономии действительных, живых скупцов, глупцов и т. д. Эта неизбежная законная отвлеченность, без которой нет и не может быть художественного обобщения, сказывается в том, что типический характер отклоняется от обычной индивидуальности, преувеличивает, усиляет известное психологическое свойство за счет удаления или ослабления всех остальных, нарушает ее „среднюю пропорцию“ с ними. Глупость у глупцов в жизни затемнена и осложнена множеством других психологических свойств; глупость у глупца на сцене „очищена“ от них, она поэтому становится особенно ясной и наглядной, но зато и более усиленной, преувеличенной.

Типический характер, взятый с этой точки зрения, Лессинг называет „перегруженным“ или „преувеличенным“ характером. „Перегруженный характер есть такой, в котором все, что замечено в нескольких или всех личностях, собрано погдино... Это скорее олицетворенная идея характера

¹ Там же.

² Там же, S. 179.

чем охарактеризованная личность.¹ Нетрудно заметить, что „перегруженный“ характер есть не что иное, как перенесенный в поэзию „пластический“ способ обобщения.

Если в комическом характере не будет „перегрузки“, если он будет слишком похож на „обыкновенного человека“, он потеряет свою типичность, превратится в плоскую копию отдельного человека. Лессинг упрекает современных ему немецких комических писателей Геллерга и других за то, что их глупцы слишком уж натуральны, и потому художественно незначительны, неправдивы, что они прибегают к „слишком уж плоской манере...“ „Они передают их похоже, но не рельефно (*hervorspringend*). Они верно попадают в цель, но так как у них нет умения представить свой предмет в достаточно выгодном освещении, то картине и недостает округленности, телесности... Глупцы во всем свете бывают плоски, холодны и гадки, если же их назначение увеселять нас то автор должен прибавлять к ним что-нибудь от себя. Он не должен выставлять их на сцене в будничной их одежде, в грязной небрежности, в их домашнем виде... Автор должен зарядить их, ссудить им часть своего ума и остроумия... придать им честолюбия, которое вызвало бы в них желание блеснуть своей глупостью“ („Гамбургская драматургия“).

Но с другой стороны, как мы уже знаем, если в комическом характере не будет „обыкновенности“, если он будет только „перегруженным“, он станет чистой условностью, потеряет свою индивидуальность, а значит и жизненность. Следовательно, — заключает Лессинг, — комический характер должен быть одновременно и перегруженным, и обыкновенным, ярким, исключительным и вместе с тем средним, обычным.

XII

Несмотря на богатство диалектических по своему существу мыслей и прозрений в эстетическом учении Лессинга, они не сложились в систему, в сознательный метод. Диалектические тенденции у Лессинга имеют стихийный, неосознанный характер. Они распирают изнутри обычный для просветителей формально-логический склад системы Лессинга, но взорвать его все же не могут. Когда Лессинг уже вплотную наталкивается на диалектический характер проблемы, когда он совершенно ясно видит ее внутреннюю противоречивость, он останавливается перед этим фактом, как перед загадкой, для которой у него нет ключа. Он чувствует бессилие привычных методов мышления, но чем заменить их, он не видит и предпочитает поэтому отказаться от разрешения загадки. Очень ярко это сказывается в вышеприведенном анализе типического характера.

Придя к выводу, что типический характер должен быть и „обыкновенным“ и „преувеличенным“, он спрашивает в недоумении „как возможно,

¹ Lessing's Werke, B. XII, S. 179.

чтобы типический характер был одновременно и преувеличенным, и обыкновенным? Это трудность¹, но от разрешения ее Лессинг отказывается, заявляя, что он „не обязан разрешать все трудности, которые видит“, что его цель заставить других „самостоятельно подумать“.

Но вопрос о типическом характере — не случайная мелочь, он теснейшим образом связан с вопросом о природе художественного мышления, об отношении его к бытию. И если там Лессинг наталкивается на непреодолимую, как он сам сознается, трудность, значит и здесь у него не все должно быть благополучно. Так и оказывается даже при самом беглом взгляде.

Если поэзия настолько превосходит изобразительное искусство, спрашивается, зачем же оно тогда нужно? В чем смысл его существования? Почему живопись все-таки „сестра“ поэзии, — как говорит Лессинг, — хотя и „младшая“, т. е. искусство, обладающее все же самостоятельными правами, пусть и не равными? Потому, что поэтическому образу, при всем его превосходстве над пластическим, недостает той наглядности, чувственной конкретности, какой обладает пластический образ, несмотря на свою узость и негибкость. Иными словами Лессинг чувствует Ахиллесову пяту своей теории поэзии — недостатки разрешения всех трудностей жизни и искусства в сфере космической, нематериальной гармонии. Здравое чутье реальности подсказывает ему, что поэтическому обобщению в том виде, как он его растолковал, не хватает плоти и крови, чувственной конкретности, осязательности, которую не может заменить отвлеченная „духовная“ конкретность. Таким образом, несмотря на то, что Лессинг далеко заходит на пути к идеализму, он не порывает до конца с материалистическими традициями.

Недостатки поэзии восполняет живопись, искусство телесного материального мира, но ее образы — негибки, неподвижны, узки, им не хватает универсальности, всеобщности. Некоторый средний путь между обеими этими односторонностями Лессинг пытается найти в театральном искусстве.

Средством воспроизведения жизни в театре служит в первую очередь игра актера, т. е. движущееся тело. Поэтому актерское искусство, не будучи ни поэзией, ни живописью, заимствует свои свойства и от той и от другой, являясь как бы соединительным звеном между ними. „Искусство актера занимает... среднее место между пластическими искусствами и поэзией. Для него, как для видимой живописи, красота должна быть высшим законом, но как переходная живопись оно не обязано всегда сохранять то спокойствие, столь внушительное впечатление которого производят древние произведения искусств“ („Гамбургская драматургия“).

Лессинг резко порицает систему актерской игры, выработанную придворным классическим театром, которая подчиняла естественное выражение чувства шаблонам условного изящества, скопированного с придворных манер, грациозности поз и жестов, декламационной приподнятости инто-

¹ Werke, B. XII, S. 180.

наций. Эта „пластическая“ манера игры, уподобляющая театр живым картинам, а актера — движущейся статуе, подавляющая всякую жизненность и реалистичность, вызывает насмешки Лессинга. Он издевается над „картинными пантомимными жестами“, над ничем не выражающими „бессодержательными движениями, благодаря которым множество актеров... делаются похожими на марионеток“ (там же).

Лессинг указывает на необходимость „содержательности движений“, их соответствия чувству или переживанию, которое хочет выразить актер, „индивидуализирования жестов“. Актеру необходим „жар“, т. е. „живость и скорость, с которой все свойства актера прилагаются к делу и способствуют тому, чтобы придать игре возможное правдоподобие“. Лессинг гораздо смелее, чем Дидро, рвет с традициями классицизма и отстаивает реалистическую систему актерской игры. Но все же он не может найти правильное разрешение вопроса, оберегающее реалистическую игру от натурализма. Из страха перед натурализмом Лессинг восстает против „доведения актером иллюзии до полного правдоподобия“ (там же). „Жар“, выражение внутреннего переживания должны быть сдержаны в границах меры предписываемой законами пластики, ибо, несмотря на всю свою динамичность, средства актера все же изобразительны, чувственны. Лессинг советует актеру избегать „чрезмерного напряжения голоса и излишней подвижности“, предписывает „сдержанность... даже в местах самых страстных“ (там же).

Следовательно, актерское искусство все же не есть, синтез поэзии и живописи. Оно нарушает равновесие живописных и поэтических моментов в пользу первых. Искусство актера гораздо ближе к живописи, чем к поэзии.

Таким образом, несмотря на все отличие от Дидро в этом вопросе, Лессинг склоняется, в конце концов, к выводам, близким к его мысли. Недаром, так же как Дидро, Лессинг считает, что „чувство“, переживание вовсе не обязательно для актера. Актера холодного, но умеющего воспроизводить общие телесные признаки изображаемого душевного состояния, он ставит выше актера „чувствующего“, но не способного выразить свое чувство в общезначимых внешних формах.

XIII

То обстоятельство, что Лессингу удалось проникнуть в диалектику художественного реализма глубже, чем это обычно удавалось просветителям, позволило ему гораздо успешнее справиться с борьбой против абстрактной идеализации и плоской правдоподобности, против классицизма и натурализма.

Обычно, на практике эта борьба у просветителей превращалась либо в борьбу против натурализма с точки зрения „классического“ понимания художественной правды, либо в борьбу против классицизма с точки зрения натуралистического толкования правдивости, — в зависимости от того, какая сторона противоречий буржуазно-эстетической программы выдвигалась на

первый план. Так, эстетические теории французских просветителей тяготеют к классицизму, английских — к натурализму. Оба эти направления просветительской эстетики вступают между собой в борьбу, обвиняя друг друга в отклонении от освободительных задач, в уступках старым понятиям.

Вольтер, а вместе с ним и большинство энциклопедистов, обвиняют мещанскую драму в равнодушии ко всему героическому и возвышенному, в узости и ограниченности, в пренебрежении широкими общественными интересами.

Гом, Юм, Уортон упрекают вольтеровскую драматургическую школу за отрешение от действительных жизненных интересов, за игнорирование индивидуальной стороны человеческого существования, за уступки эстетическим вкусам придворного классицизма.

Обе стороны имели известное основание в своих взаимных упреках друг к другу. Английский натурализм, мещанская трагедия вступали в противоречие с формальной политической стороной буржуазного общественно-эстетического идеала. Со сцены, где разыгрывалась мещанская трагедия, глядел на зрителя во всей своей неприглядности прозаический и тусклый мир собственника, с его мелкими радостями и огорчениями, с его узкими интересами, чуждыми каким-либо помыслам о героизме и гражданских подвигах. Эта буржуазная проза отталкивала от себя пылких энтузиастов свободы и равенства. Уж слишком резкий контраст с их мечтаниями о будущем золотом веке гармонии, величия и красоты представляла эта скучная трезвость. Как! Мучительная борьба, жертвы, страдания — и все для того, чтобы восторжествовала житейская пошлость и материальные расчеты?

В свою очередь французский классицизм, „высокая трагедия“ Вольтера и его последователей, никак не могли удовлетворить реальному содержанию буржуазной программы. Все эти возвышенные герои, преисполненные всяческих республиканских добродетелей, Горации, Ликурги и Гракхи, существовали в безвоздушном пространстве, как бы не имея ни тела, ни крови, ни плотских потребностей. Бесконечное самопожертвование и самоотречение, долг, дисциплина... хорошо. Но где же тогда свобода, и в чем же она реально заключается? Чем отличается эта новая принудительность и аскетизм от принудительности старого порядка?

И буржуазный классицизм, и натурализм не могли, поэтому, добиться той правдивости, которую они оба по-своему с разных сторон приняли отходя каждый по-разному от последовательного реализма. Это очень ясно сказывается в отношении просветительской эстетики к античному искусству и Шекспиру.

Боязнь натурализма приводит французских просветителей к культу внешних форм античного искусства, возведенных ими в некоторую догму. В античном искусстве французские просветители ценят не столько его реалистические стороны, его тесную связь с современной ему жизнью,

сколько его идеалистические, стоические элементы, заключавшие в себе отрешение от жизненной борьбы, созерцательный покой. Поэтому французские просветители, несмотря на всю свою энергичную борьбу против идейного содержания придворного классицизма, сохраняют прочные симпатии к его художественному методу, развивавшему как раз отвлеченные идеализирующие черты античного искусства. Вольтера и его последователей привлекали в придворном классицизме все те его особенности, которые воплощали в себе культ „государственности“, которые отражали косвенным образом борьбу буржуазных классов в XVII веке за государственное единство против феодальной средневековой анархии. Этот культ государственности нашел свое эстетическое выражение в толковании художественного обобщения как чисто отвлеченной всеобщности, противоположной чувственному материалу, в абстрактной типизации, в подчеркивании формально-логических моментов художественной архитектоники — порядка ясности, симметрии и т. д. Все эти черты классицизма были весьма прекрасными средствами для создания той „театральности“, того „гражданского духа“, к которому стремилось идеализирующее направление революционного буржуазного искусства. Вольтер — законодатель художественных вкусов французского просвещения, отдает решительное предпочтение Корнелю и Расину не только перед мещанской драмой, но и перед греческими трагиками, которые на его взгляд слишком грубы и бесформенны, слишком близки к обыденному. В еще более сильной степени, эти упреки обращают французские эстетики по адресу Шекспира. „Гений, исполненный силы, плодовитости и естественности“, но вместе с тем „без малейшей искры хорошего вкуса и малейшего знания правил“, — это характеристика Шекспира, принадлежащая Вольтеру, хорошо выражает общее мнение французских просветителей. От Шекспира для них слишком отдает средневековой беспорядочностью и своеволием. Герои Шекспира привлекают просветителей своей естественностью и свободой внутренней жизни, но еще более отталкивают своим индивидуализмом, необузданностью страстей, аморальностью. Человек Возрождения, стоящий по ту сторону добра и зла, не мог быть предметом восхищения для сторонников меры и дисциплины индивидуального развития, с их идеалом цивилизованного, подчиняющегося законам и морали, человека. Поэтому, и в эстетическом отношении французским просветителям, поклонникам внешней упорядоченности, стройности, логики, ясности, творческая свобода Шекспира казалась произволом, сила — грубостью, яркость красок — нарушением меры, безвкусицей. Даже Дидро, наиболее рьяный защитник реализма из всех французских просветителей, и тот не может полностью преодолеть ни симпатию к придворному классицизму, ни недоверчивого отношения к Шекспиру. Признав мир театра и мир действительности противоположными друг другу, Дидро высказывает свое недонольство этим обстоятельством. Его не удовлетворяет героизм придворного классицизма, столь далекий от действительной жизни. Он сомневается

подобно Лессингу, „не принимали ли мы сто лет кряду мадридское бахвальство за римский героизм“,¹ имея в виду классическую трагедию. Настоящее положение далеко от совершенства. „Истинную трагедию еще нужно создать, ту трагедию, которая поэзию и героизм черпала бы из обыденной жизни, которая изображала бы „возвышенную и простую доблесть“ наподобие античной трагедии. Но Дидро сам сомневается в пользе такого вывода. Почему? Потому что призыв к „естественности“ может повести к натурализму. „У талантливой поэта, который достиг до чудесной верности в природе, объявилась бы целая куча безвкусных и пошлых подражателей“. „Нельзя слишком близко подражать природе, даже природе прекрасной“ (там же, стр. 64—65).

Поэтому Дидро остается при старом мнении, что искусство должно „украшать природу“, и из всех своих сомнений делает только тот вывод, что „нужно несколько поубавить напыщенность нашей речи, укоротить наши ходули и оставить все приблизительно таким как сейчас“. Язык Расина для него „язык поэзии“, а Шекспира он хотя и сравнивает с колосом, но не с античной статуей, не с Аполлоном Бельведерским, а с грубым, готическим, варварским изваянием святого Христофора.

Английские писатели XVIII века, напротив, из-за желания избежать „театральности“, дурной возвышенности, свою неприязнь к придворному классицизму распространяют и на античное искусство, во всяком случае они относятся покровительно и насмешливо к его преувеличенному культу. Своим знаменем они делают Шекспира. Но в шекспировском творчестве их привлекает не его глубокая внутренняя поэтичность, а его внешность, элементы натурализма, смешение трагического и комического, кажущийся беспорядок, полнейшая композиционная свобода и т. д.

Благодаря тому, что Лессинг в своих взглядах на художественную правдивость возвышается над обычным кругозором просвещения, он возвышается и над антиномией классицизма и натурализма, в пределах которой вращались все эстетические споры XVIII века. В отличие от большинства французских просветителей, Лессинг доводит борьбу против придворного классицизма до конца, резко осуждая не только его идейное содержание, но и его художественный метод. Шаг за шагом разбирая драматургическую систему классицизма: „пластическую“ манеру типизации, господства формальной логики внешнего порядка в ущерб внутренней связи, абстрактную идеализацию и т. д., Лессинг доказывает, что она противоречит законам поэзии, ибо единства гармонии и стройности она добивается за счет умерщвления жизненности и конкретности. Классицисты уничтожают все индивидуальное в изображаемых характерах, сводят все бесконечное разнообразие человеческих чувств к их абстрактно-всеобщему выражению.

Поэтому, „и впечатления, производимые французской трагедией, таи

¹ „Парадокс об актере“, пер. под ред. Н. Эфроса, стр. 49.

плоски и так холодны... Многие французские трагедии — очень тонкие и поучительные произведения, только это не трагедии. В Корнеле и Расине, Кребийоне и Вольтере мало или почти ничего нельзя встретить из того, что Софокла делает Софоклом, Эврипида — Эврипидом, Шекспира — Шекспиром".¹ Корнель и Расин своими сочинениями и теориями причинили только вред. Пагубное влияние придворного классицизма привело к тому, что „не только у нас, немцев, но и у французов... театра еще нет“.

Придя к таким радикальным выводам относительно Корнеля и Расина, Лессинг не с меньшей если не с большей резкостью выступает против тех просветителей (главным образом, против французов), которые защищали эстетические достоинства придворного классицизма, как, например, Вольтер. Лессинг прекрасно понимал и высоко ценил Вольтера как публициста и организатора прогрессивной буржуазной мысли, но его эстетические вкусы он рассматривал как прямую уступку абсолютистским понятиям и предрассудкам. Полемика с Вольтером проходит красной нитью через всю „Драматургию“.

Даже со своим учителем, высоко ценимым им Дидро, Лессинг вступает в спор, когда тот, по его мнению, делает уступки старому вкусу.

Главные полемические удары Лессинга направлены против придворного классического театра и его поклонников в просветительной среде. Однако в отличие от английских эстетиков, Лессинг восстает и против натурализма, вступая в споры с его теоретиками — Юнгом и писателями „Бури и натиска“.

Натурализм также далек, по мнению Лессинга, от правдивости в искусстве, как и классицизм, так как он забывает о том, что театр не механическое, а творческое подражание действительности, что театр приводит в порядок и гармонию ее внешнюю, видимую хаотичность. Взять, например, то смешение высокого с низким, трагического с шутовским, тот композиционный произвол, который был в ходу у английских и особенно немецких натуралистических драматургов XVIII века — Клингера, Ленца и других, оправдывающих „соединение торжественно-серьезного тона с шутивно-забавным... всякого драматического уродства, в котором нет ни плана, ни связи, ни здравого смысла“ ссылками на „пример природы“. Тогда, — возражает им Лессинг, — если быть последовательным, „или подражание природе не должно быть принципом искусства, или, если ему следовать, то искусство перестанет быть искусством... Так как в нем не будет симметрии и стройности—всего того, что во всяком искусстве составляет сущность его“.²

Лессинг, при всем своем сочувствии к английскому театру и мещанской драматургии, далек от „англomanии“. Он не сочувствует натуралистиче-

¹ Lessing's Werke, B. XII, S. 120, 127.

² Там же, B. XII, S. 79—81.

ским излишествами в английских пьесах, отсутствию стройности, порядка и симметрии. „Английская манера нас рассеивает и утомляет; мы любим простой план, который можно понять сразу. Англичанам приходится дополнять французские пьесы эпизодами, чтобы они имели успех на их сцене, а мы должны, наоборот, облегчать английские пьесы от массы этих эпизодов, если хотим обогатить ими нашу сцену. . .“ („Гамбургская драматургия“).

Воплощение своего художественного идеала, единство правды и поэзии, конкретности и глубокого обобщения Лессинг видит в античной трагедии и Шекспире. Его точка зрения на реализм помогает ему совершенно иначе истолковать их, нежели обычно делала это эстетика Просвещения, по-новому раскрыть их смысл и значение. В противоположность традиционному пониманию античной трагедии, Лессинг истолковывает ее, как величайшее проявление реализма. В своем разборе Еврипида и Аристотеля Лессинг подчеркивает тесную связь драматургического метода древних, теории характеров, построение действия и композиции с требованиями внутренней правды древне-греческой жизни и обычаями. Лессинг отрицает за французской придворной трагедией право считать себя наследником античного искусства. Корнель и Расин не поняли его существа, они подражают только внешним формам античной трагедии, а не ее духу, они извратили и исказили понтику Аристотеля. Так, например, „единство действия было первым драматическим законом у древних: единство времени и единство места были, так сказать, только его последствиями. . . поскольку театральное действие совершалось у них на площади“ („Гамбургская драматургия“). „Этому ограничению они и подчинялись весьма добросовестно, но с такой гибкостью и с таким умом, что из десяти раз семь раз гораздо более от этого выигрывали, чем теряли“ (там же). А придворные драматурги, не взирая на изменившиеся условия, рабски соблюдают эти второстепенные приемы греческого искусства, часто в ущерб главному приему — единству действия, заставляя, например, своих героев совершить в один день столько, сколько „не сделает ни один рассудительный человек“. „Недостаточно одного физического единства времени, необходимо присоединить и нравственное“, т. е. требования внутреннего правдоподобия (там же). Кое-как сообразоваться с правилами и действительно соблюдать их далеко не одно и то же. Французы сообразуются „только со словами этих правил, но не с духом“.

Образцом не механического, а творческого следования античному искусству Лессинг считает Шекспира, трагедии которого, несмотря на все это громадное внешнее отличие от греческих трагиков, исполнены того же глубокого поэтического реализма, того же высокого трагизма, Шекспир, а не Корнель — вот пример того, как новая поэзия может и должна плодотворно учиться у древних. В противоположность писателям „Бури и натиска“, Лессинг стремится доказать, что реализм Шекспира подобно древнегреческому реализму вовсе не есть „подражание ради подра-

жания“, но подражание повitchеское, творческое, несмотря на свою внешнюю грубость и бесформенность. Лессинг предостерегает отечественных шекспироманов от слепого ученического подражания внешности шекспировского творчества, когда любой мелкий писатель, написав несколько бесвязных и площадных сцен, полагает, что он „верный последователь Шекспира“. Не произволу и грубости нужно учиться у Шекспира, а его величайшей трезвости и правдивости, сочетающейся с великим нравственным мужеством и оптимизмом, его искусству находить проявления законов мироздания даже в самых ужасных и уродливых явлениях жизни. „Шекспир требует изучения, но не допускает, чтобы его обкрадывали. Если мы обладаем гением, то Шекспир должен быть для нас тем, чем является для пейзажиста камер-обскура: пусть он внимательно в нее вглядывается, чтобы учиться, как природа во всех случаях изображается на небольшой плоскости: пусть он ничего из нее не заимствует“. ¹ Таким образом, Лессинг защищает Шекспира и древнегреческих трагиков и от слепого отрицания и от слепого преклонения, настаивая на творческом, а не догматическом заимствовании у них, на самостоятельности новейшего литературного развития, которое должно у классических образцов учиться, прежде всего, следованию жизни и нравам своего времени, а не мертвым книжным догмам. У Лессинга здесь вполне ясно проступают зачатки историзма, диалектического понимания процесса, смены литературных форм и стилей в отличие от догматических представлений просветителей на этот счет.

XIV

Своеобразие фигуры Лессинга, отличие его эстетических взглядов от общего характера просветительской эстетики — это, конечно, не случайность и не чисто индивидуальное явление, но результат особенностей той исторической ситуации, в которой ему пришлось действовать. Соотношение и характер основных классовых сил эпохи из-за особенностей немецкого развития с XVII века, приобрели в XVIII веке в Германии совсем иной вид, нежели во Франции или в Англии.

Во Франции абсолютизм имел большие исторические заслуги перед буржуазными классами. Он уничтожил средневековое многовластие и анархию, препятствовавшие нормальному функционированию созревающей буржуазной экономики. Создав централизованное государственное управление и мощную бюрократию, он во многом подготовил материал для построения буржуазной государственной машины. Французский абсолютизм способствовал объединению и организации раздробленных буржуазных сил; он опирался на их тягу к единству и поэтому пользовался их поддержкой.

Совсем иначе было в Германии. Поражение немецкой буржуазии в эпоху

¹ Lessing's Werke, B. XII, S. 193.

реформации и завершение ее разгрома в тридцатилетнюю войну, надолго задержали ее экономическое развитие на стадии мелкого ремесла и торговли. „Со времени реформации немецкое развитие приняло совершенно мелкобуржуазный характер“.¹ Предпосылки к образованию единого государства были уничтожены и поток национального объединения разбился на ряд мелких ручейков. В результате, в XVIII веке Германия была раздроблена на несколько сот государств, иногда крохотных размеров. Таким образом в противоположность французскому, немецкий карликовый абсолютизм вырос на разъединении и ослаблении буржуазных сил, способствовавшему в свою очередь их дальнейшему разъединению и ослаблению. Он гораздо сильнее проникается провинциальными буржуазными интересами, и именно поэтому гораздо враждебнее буржуазному прогрессу в широком, общенациональном смысле.

Эти особенности немецкой истории атрофировали у буржуазных классов Германии всякую способность к самостоятельности. Раздробленность экономических интересов превратила бюргерство в политическом отношении в аморфную, разрозненную и инертную массу. Мелочные провинциальные дела взяли вверх над общенациональными буржуазными устремлениями. На распыленности, тупоголовом эгоизме и малодушии немецкой буржуазии и основывалась, главным образом, сила князей. Бюргерство составляло „действительную общественную основу существующего порядка вещей“,² хотя этот порядок и выжимал из него все соки.

Преломляясь в этих исторических условиях, общеевропейские идеологические явления получали весьма специфическое выражение. Во Франции искусство абсолютизма — придворный классицизм, благодаря тому, что оно вынуждено было отражать косвенным образом устремления буржуазных классов к единству, организации, могло оказаться и оказалось пригодным материалом для революционного буржуазного искусства, как это было вкратце показано выше. Поэтому, как мы видели, французские просветители вовсе не были склонны к радикальному отрицанию классицизма. В немецких же условиях, придворный классицизм терял все свои прогрессивные по отношению к буржуазному идеологическому развитию черты, превращаясь в силу, совершенно ему противодействующую. Путь „порядка“ и регламентации шел прямо вразрез с общенемецкими буржуазными интересами, превращаясь в прямое прославление рабства и обезличенности бюргерства. Немецкий придворный классицизм становится мелочески тяжеловесным, провинциально ограниченным и, вместе с тем, проникается чисто холопским раболепием перед каждой сиятельной особой, как это можно видеть в сочинениях Готтшеда, главного представителя и вождя немецкого придворного классицизма. Поэтому для молодой немецкой литературы придворный классицизм был

¹ „Немецкая идеология“, Партиздат, 1934, стр. 174.

² „Коммунистический манифест“, 1932, стр. 41.

опаснейшим и непримиримым врагом. Лессинг очень рано понял это, вступив в борьбу с угонничеством и пресмыкательством готшедовской школы. Но чтобы разрушить ее силу, нужно было показать, что тесная связь ее с княжеским двором не случайность, а необходимо вытекает из ее идейно-художественной программы. Так борьба с немецким придворным классицизмом приводит постепенно Лессинга к борьбе против его французских образцов и к их радикальному осуждению. Оттого Лессинг и не мог как следует отдать должного положительным сторонам драматургии Корнеля и Расина, которые были ватемнены для него пагубным влиянием их на немецкую литературу.

Ожесточенно сражаясь против своих прямых врагов, сторонников Готшеда, Лессинг был вынужден одновременно вести борьбу и со своими товарищами по оружию из лагеря немецкого Просвещения. Почему это произошло?

Развитие буржуазных классов в Германии достигало такого уровня, когда для него уже стали тесны феодальные рамки, но вместе с тем оно не было способно освободиться от них *практически, революционным путем* в виду бессилия и вялости бюргерства, отсутствия в нем мужества и энергии. Никакая революционная мысль, никакой призыв к борьбе не могли найти и не находили в широких массах бюргерства ни сочувствия, ни отклика. Это обстоятельство отразилось самым печальным образом на судьбах немецкого Просвещения, превращая его отчасти в фарс, отчасти в трагедию.

Прогрессивные идеи могли дойти до широких толщ бюргерства, лишь утратив свою остроту и радикальность. Оттого в своих массовых формах немецкое просветительство превратилось в жалкую карикатуру того великого переворота в умах, который происходил в Англии и во Франции. Средний немецкий просветитель стоял неизмеримо ниже среднего французского просветителя. Ни Николаи, ни Гелерт, ни другие кумиры немецкого мещанина не шли дальше проповеди морального самоусовершенствования, обличения мелких страстишек, проповеди трудолюбия, семейных добродетелей и проч. Умеренность, осторожность, осуждение „крайностей“, т. е. всяких попыток к борьбе с существующим строем, составляли их общую специфическую черту.

Перед всяким крупным и революционно настроенным немецким деятелем стояла дилемма: или жить интересами окружающей среды и, значит, погрязнуть в филистерском болоте, измельчать, или уйти от немецкой действительности, чтобы сохранить свою самостоятельность и революционный дух. Все лучшие люди немецкого Просвещения трагически одиноки, они томятся в Германии как в тюрьме; их взоры обращены на Запад; все они кончают эмиграцией или в прямом смысле, как Винкельман и Клопшток, или в духовном, — как Гердер и Лессинг.

Тому обстоятельству, что всякая освободительная мысль в немецких условиях теряла связь с практической жизнью, что бюргерство не в состоя-

нии было понять и поддержать своих идейных вождей, классическое немецкое Просвещение обязано своим специфическим „теоретическим“ характером, своей силой и своей слабостью. Мысль передовых просветителей освобождалась от филистерской узости и духовной бедности, приобретая способность возвышаться не только над провинциальными немецкими, но и над буржуазными интересами вообще, а вместе с тем она становилась беспочвенной, отвлеченной, спекулятивной, опускаясь подчас даже ниже реальных буржуазных требований. „Духовное“ преодоление немецкого убожества ничего не меняло в практическом отношении и было по существу капитуляцией, отказом от практической борьбы, примирением с ненавистной действительностью. Поэтому, все основные жизненные идеи Просвещения, попадая в Германию или зарождаясь в ней, приобретали специфический созерцательный характер. Так произошло с буржуазным классицизмом и натурализмом.

Мы видели выше, что каждое из этих двух направлений революционного искусства, на ряду с *практически действенным*, прогрессивным для буржуазной эволюционной практики, содержанием заключало в себе и некий *абстрактный бездейственный* элемент. Так, в классицизме понимание роли государства, организации, дисциплины имело своей обратной стороной пренебрежение к материальной стороне жизни; в натурализме — трезвое чутье реальности, понимание насущных интересов было слишком узким, ограниченным, умалявшим роль политики, государства. Эти-то абстрактные антипрактические моменты классицизма и натурализма на немецкой почве выступили на первый план.

Винкельман обосновывает теорию классицизма в духе стоического отношения к несовершенствам жизни сей. Близкий по духу французским материалистам он развивает созерцательную сторону их взглядов в своем учении о бескорыстной чувственности, как главном условии свободы. Источник всяческого рабства — это грубая, животная чувственность, делающая человека рабом самых отвратительных страстей. Свобода заключается в бескорыстном отношении к миру, черпающем высшее наслаждение из созерцания его зримого совершенства. Достаточно освободить отношения людей к природе и друг к другу, чтобы естественная гармония мироздания обнаружилась в своей истинной чистоте, как выступают под резцом скульптора, удаляющего все несущественное и лишнее, прекрасные пропорции человеческого тела. Значит, путь к свободе лежит через внутреннее духовное самоосвобождение.

Немецкие интерпретаторы натурализма, поэты „Бури и натиска“ — Ленц, Клингер и другие — развивают прежде всего его обособляющие тенденции. „Бурные гении“ доводят свою ненависть ко всяческой общеобязательности до фантастических размеров. Они требуют „абсолютной свободы“ индивида от каких бы то ни было запретов и ограничений. Несмотря на этот сверхрадикализм „бурные гении“ были далеки от всякой серьезной попытки к практическому действию, которое казалось им отказом „я“ от своего суверенитета, посягательством на его самостоятельность. „Абсолют-

ная свобода“ достигается не в обычной грубой действительности, а в мощном порыве духа, разрывающем тесные земные преграды и сливающимся с космосом.

По своей ненависти к феодальным порядкам, по революционному темпераменту, дальновидности и широте кругозора, Лессинг намного превосходил всех своих соратников. Никто из них не умел так по-плебейски резко и беспощадно расправиться с врагами молодой литературы, — с Готшедом и его сворой. Никто из них так энергично не боролся с немецким филистерством, пассивностью и малодушием, как Лессинг. Именно поэтому Лессинг был единственным среди немецких просветителей, кто прекрасно понял, что „духовное“ освобождение не избавляет от действительного рабства. Борьба против чисто теоретического характера немецкой буржуазной эмансипации становится главной жизненной задачей Лессинга. В этом — смысл его неустанной полемики с Винкельманом и „бурными гениями“. Лессинг защищает против стоицизма Винкельмана жизненные материальные интересы, как могущественный импульс в борьбе за действительную свободу. Подавление естественных наклонностей человека побуждает его восстать против притеснителей, на удар ответить ударом. Против „бурных гениев“ Лессинг защищает необходимость дисциплины, единства, организации, как необходимого условия революционного действия.

Борьба с немецкими вариантами буржуазного классицизма и натурализма раскрывает Лессингу яснее, чем кому-либо из европейских просветителей, *ограниченные стороны этих направлений вообще*. Отсюда у Лессинга возникает стремление *преодолеть их, найти новый эстетический идеал*. Так, Лессинг подходит к задаче *преодоления противоречий в просветительской эстетике*. Но разрешить эту задачу можно было только разрешив противоречия буржуазно-общественной программы XVIII века, с которыми были связаны противоречия просветительской эстетики. Лессинг не видит этой зависимости, а если бы он увидел, все равно, разумеется, он не смог бы притти к правильным ответам. Границы его мысли ставила сама эпоха, когда еще не обнаружилась антагонистическая природа буржуазного общества, и *задача ее преодоления не могла быть поставлена и разрешена практически, а следовательно и теоретически*.

Лессинг поставил перед собой цели, которые были вообще не под силу буржуазной практике, а между тем немецкие условия не давали возможности для решения даже непосредственных буржуазных целей. Поэтому Лессинг острее, чем кто-либо из его соратников, пережил трагедию одиночества и разочарования. Отчаявшись в своих надеждах пробудить в немецкой буржуазии революционную энергию, Лессинг, в конце концов, и сам вступает на путь „духовного“ освобождения, против которого он так энергично и страстно восставал. Человеческая жизнь полна зла, страданий, острейших диссонансов, которые кажутся неразрешимыми, неискоренимыми с обычной точки зрения. Но если взглянуть на жизнь, как на некий про-

цесс, совершающийся по неведомому людям плану высшего духовного начала, в котором то, что кажется случайностью и злом, служит торжеству закона и добра, тогда только исчезают основания для пессимизма. Тогда кажущийся хаос и бессмыслица человеческой истории оказываются постепенным совершенствованием человечества, шествующего к свободе и идеалу, где каждая, даже самая мрачная и зверская эпоха есть оправданная и неизбежная ступень мирового прогресса. Напрасны всякие попытки ускорить ход истории, перескочить через неизбежные звенья истории, покончить одним ударом со злом и несправедливостью. „Пусть вечное провидение идет своими незаметными для нас путями! Да не поколеблется моя вера, если мне покажется иногда, что движение твое направлено вспять! Ведь кратчайший путь не всегда самый правильный!“¹

Это идеалистическое разрешение вопроса об идеале и действительности, о революционных целях и материальных условиях их осуществления легло в основу лессинговской эстетики. Его теория поэзии, его учение о трагедии есть развитие и важнейшая составная часть этой философии примирения.

Таким образом, Лессинг первый из немецких мыслителей вступает на тот путь спекулятивного идеалистического разрешения противоречий действительности и вытекающих из них противоречий духовной жизни, по которому пошло все дальнейшее развитие немецкой буржуазной мысли, завершившейся идеалистической диалектикой Гегеля, этой универсальной системой всеобщего примирения. Лессинг только вступил на этот путь, смерть прервала его дальнейшее развитие.

Немецкая буржуазия преждевременно свела в могилу одного из лучших своих людей. Но за свою короткую жизнь Лессинг столько сделал для немецкого общества, для немецкого искусства и философии, сколько не смогло бы сделать целое поколение тех добродетельных мещан, для которых он всегда был только „безумцем, гулякой праздным“.

XV

„Гамбургская драматургия“ важна для нас, прежде всего, как исторически памятник громадной важности, дающий нам широкое представление о духовной буржуазной жизни XVIII века и необходимый для каждого, кто хочет ознакомиться с этой колоссального значения эпохой в истории культуры. „Гамбургская драматургия“ оказала глубочайшее влияние на развитие немецкой буржуазной литературы. Такие люди, как Гердер, Гете, Ленц видели в Лессинге своего учителя.

Нельзя также умалять то генетическое значение, которое имеет эстетика Лессинга для развития эстетики классического немецкого идеализма, как это обычно делают. Достаточно сравнить многие важнейшие идеи Лессинга.

¹ Werke, .B. XIX, S. 188.

например, его разграничение поэзии и пластики, его теорию поэзии, его учение о трагедии с соответствующими частями гегелевской эстетики, чтобы увидеть, как Лессинг предвосхищает во многом взгляды Гегеля. То, что у Лессинга имеет форму предвидения, зачатков, прозрений, у Гегеля получает законченность и полноту. Если у Лессинга внутренние исторические тенденции скрыты еще под метафизической, антиисторической оболочкой, например, учение о соотношении поэзии и живописи, то Гегель уже совершенно сознательно историчен.

Но и практически „Гамбургская драматургия“ не потеряла для нас целиком своего значения. Ограниченные стороны лессинговских взглядов для нас совершенно ясны. Идеалистический метод, к которому он склонялся, пусть даже и содержащий в себе существенные элементы диалектики, не мог быть действительным средством разрешения тех вопросов, которые Лессинг выдвигал. Превосходство Лессинга над эстетикой, связанной с метафизическим материализмом, порождало одновременно и недостатки его учения по сравнению с ней. Возьмем, как пример, реализацию учения Лессинга о трагедии в его собственной творческой практике.

В своей лучшей трагедии „Эмилия Галотти“ Лессинг избирает весьма драматический сюжет: гибель молодой девушки, обольщаемой тираном-князем. Как разработал бы этот сюжет Дидро или кто-нибудь из французских драматургов? Всю вину он возложил бы на князя, он в ярких красках образовал бы его злодейства и насилия, он изобразил бы героиню совершенно безупречной и невинной жертвой. Но теория трагедии Лессинга, как „примирения“, его учение о невольной вине трагического героя заставляет его делать виновным не только князя-злодея, но и самое Эмилию, которая не может заглушить в себе придворных искушений и находится на краю внутреннего падения. Это лучше всяких слов показывает, что даже такой человек как Лессинг пал, в конце концов, жертвой немецкого примирения с действительностью, что его реализм был все же далек от последовательного развития, что он прибегал к смягчению, к „гармонизации“ действительных противоречий и диссонансов.

Несмотря на все слабости и недостатки „Гамбургской драматургии“, ряд блестящих замечаний, глубоких мыслей, содержащих в себе ценные диалектические прозрения в существо трагедии и комических жанров, делают „Гамбургскую драматургию“ весьма полезной книгой для нашей эстетики, особенно для нашей теории драмы, находящейся еще в столь зачаточном состоянии. Поэтому, при разработке вопросов социалистической драматургии невозможно пройти мимо „Гамбургской драматургии“, как мимо ценнейшего источника теоретического опыта, одинаково поучительного как своими достоинствами, так и недостатками.

ОТ РЕДАКЦИИ

За основу публикуемого русского текста „Гамбургской драматургии“ взят старый перевод И. П. Рассадина (М. 1883), подвергшийся в настоящем издании коренной переработке. Многочисленные цитаты на иностранных языках (латинском, греческом, французском, испанском, итальянском, английском, голландском), обильно уснащающие сочинение Лессинга, неизменно передаются в стихотворной форме. Авторские примечания Лессинга в отличие от примечаний редактора отмечаются звездочками и даются в виде подстрочных примечаний. Стремясь приблизить настоящее издание к широким кругам читателей, мы опускаем ряд примечаний Лессинга, имеющих характер историко-литературных или текстологических экскурсов и представляющих в настоящее время уже очень узкий интерес и лишь усложняющих и без того достаточно сложный текст *Драматургии*. Нами опускаются также приводимые Лессингом в примечаниях цитаты на иностранных языках (нередко весьма пространные), в случае, если их прозаический перевод или пересказ приводится Лессингом в основном тексте *Драматургии*.

При составлении комментариев к настоящему изданию пишущим эти строки просмотрен ряд комментированных изданий *Гамбургской драматургии* на немецком и французском языках. В наибольшей мере использованы обстоятельные комментарии Шрёгера и Тиле (*Lessing's Hamburgische Dramaturgie... erläutert von Fr. Schröter und R. Thiele*), Halle, 1878, а также комментарии Витковского (G. Witkowski) в собрании сочинений Лессинга, изданных под его редакцией Библиографическим институтом в Лейпциге (тт. IV и V).

ГАМБУРГСКАЯ ДРАМАТУРГИЯ

ИЗВЕЩЕНИЕ

Легко угадать, что поводом к появлению настоящего издания был новый состав управления здешнего театра.

Цель его в том, чтобы содействовать благим намерениям, которых нельзя не ожидать от людей, взявших на себя дело управления. Сами они достаточно объяснили эту цель,¹ и их высказывания как здесь, так и в других местах были встречены более образованной частью публики с тем сочувствием, какого достойно всякое добровольное и усердное служение общественному благу и какого следует ожидать в наше время.

Правда, всегда и везде находятся люди, которые, судя по самим себе, во всяком благом начинании не усматривают ничего, кроме побочных намерений. Им можно было бы охотно предоставить это успокоение, но если они выставляют эти мнимые побочные замыслы против самого дела, если, из низкой зависти, они стараются расстроить его, чтобы помешать достижению этих замыслов, то пусть знают, что они самые презренные члены человеческого общества.

Счастлива та страна, где эти жалкие люди не задают тона, где большинство благомыслящих граждан держит их в почтительных границах и не допускает того, чтобы общие интересы сделали жертвой их клевет, а патриотические стремления — предметом их пошлого глумления.

Так пусть же будет счастлив Гамбург во всем, что относится к его благосостоянию и свободе; он достоин этого счастья.

Когда Шлегель² внес предложения о возобновлении датского театра (немецкий поэт и датский театр!), — Германии будет долго служить укором, что ему не было дано возможно-

сти предложить возобновление нашего театра, — то первым и важнейшим из этих предложений было: „не следует возлагать на самих актеров заботу об их убытках и прибылях“. * Наличие в их среде принcipалов ³ низвело свободное искусство на степень ремесла, к которому предприниматель относится большею частью тем небрежнее и своекорыстнее, чем более уверен в клиентах и чем больше потребителей обещают ему благосостояние или убытки.

Итак, если бы до сих пор здесь не случилось ничего больше того, что за дело принялось общество друзей сцены, обязавшееся работать по общепользному плану, то и благодаря этому одному многое уже было бы достигнуто. Из этой первой перемены, даже при слабом одобрении публики, легко и быстро вырастут все другие улучшения, нужные нашему театру.

Трудов и средств, несомненно, беречь не будут. А найдется ли достаточно вкуса и понимания дела, это покажет время. И разве не во власти публики заставить отменить и исправить то, что она найдет неудовлетворительным? Пусть только она приходит, смотрит, слушает, исследует и судит. Ее мнением никогда не следует пренебрегать, ее суждения следует выслушивать со вниманием!

Только пусть каждый ничтожный критикан не равняет себя с публикой, тот же, чьи ожидания не оправдаются, пусть немного поразмыслит над тем, чего он собственно ожидал. Не всякий любитель — знаток; не всякий, кто понимает красоты одной пьесы и хорошие стороны игры одного актера, может ценить достоинства всех пьес и всех актеров. У человека нет вкуса, если этот вкус односторонен; но часто такой ценитель бывает тем пристрастнее. Истинный вкус — это вкус всеобъемлющий, которому доступны красоты всякого рода, но который ни от одной из них не требует наслаждений и восторгов выше тех, какие она способна дать.

Театр, находящийся в процессе формирования, должен пройти много ступеней, чтобы достигнуть вершины совершенства. Но театр испорченный, естественно, еще более далек от этой вершины. И я сильно опасаюсь, что немецкий театр скорее последний, чем первый.

Итак, всего нельзя сделать разом. Но что растет незаметно для нас, то через несколько времени мы видим выросшим. Самый медлительный, но не теряющий из виду своей

цели человек, идет все-таки скорее того, кто блуждает без всякой цели.

Наша *Драматургия* будет критическим перечнем всех пьес, которые будут ставиться на сцене, и будет следить за каждым шагом, который будет совершать на этом поприще искусство поэта и актера. Выбор пьес — не пустяк; но выбор предполагает обилие материала, и если не всегда можно ставить на сцену образцовые произведения, то мы хорошо понимаем, чья здесь вина. А пока хорошо уже то, что посредственное оценивается по заслугам; неудовлетворенный зритель, по крайней мере, на нем учится судить об искусстве. Если хотят развить вкус у человека, наделенного здравым смыслом, то нужно только объяснить, почему ему что-нибудь не понравилось. Некоторые посредственные пьесы следует удерживать на сцене уже потому, что в них есть отличные роли, в которых тот или другой актер может выказать всю силу своего таланта. Так и музыкальное произведение нельзя отвергать только потому, что текст к нему плох.

Драматический критик проявит высшую тонкость суждения, если он, испытав удовольствие или неудовольствие, сумеет в каждом случае безошибочно различить, что и в какой мере должно отнести к таланту поэта, а что к таланту актера. Упрекать одного за то, в чем повинен другой, значит вредить обоим. От этого один упадет духом, а другой станет самоувереннее.

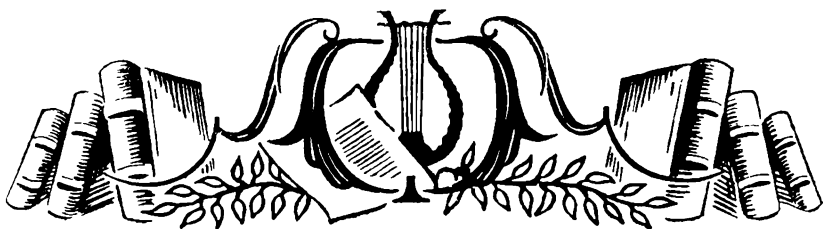
Актер в праве особенно требовать, чтобы в этом случае критик соблюдал наибольшую строгость и беспристрастие. Реабилитировать поэта можно всегда: его произведение остается, и к нему мы можем обратиться снова во всякое время. Но искусство актера есть дело преходящее. И достоинства и недостатки его одинаково быстро мелькают пред нами; нередко не столько он, сколько минутный каприз зрителя бывает причиной, что те или другие стороны его игры произвели на последнего сильное впечатление.

Красивая наружность, привлекательная физиономия, выразительный взгляд, очаровательная походка, приятный благозвучный голос, — все это такие качества, которых нельзя выразить словами. Но не в них только состоит единственное и высшее достоинство актера. Ценные дары природы необходимы в его призвании, но ими оно еще далеко не исчерпывается! Он постоянно должен мыслить вместе с поэтом, он должен думать за него там, где поэт сделал промах по человеческому несовершенству.

Мы имеем все основания ожидать от наших актеров, что своей игрой они часто будут подавать такой пример. Но я не хочу вызывать слишком преувеличенных ожиданий публики. Одинаково вредит себе и тот, кто много обещает, и тот, кто многого ожидает.

Сегодня состоится открытие театра. Оно разрешит многие вопросы, но не может разрешить всех. В первые дни суждения будут довольно разноречивы. Трудно будет достигнуть спокойной оценки. Поэтому первый номер настоящего издания не может выйти раньше начала будущего месяца.

Гамбург, 22 апреля 1767 года.



Статья I

1 мая 1767 года

Представления удачно открылись 22-го числа прошлого месяца трагедией *Олинт и Софрония*.

Несомненно, для начала хотели дать оригинальное немецкое произведение, которое здесь имело бы еще и прелесть новизны. Внутреннее достоинство этой пьесы не имело никакого права на такую честь. Самый выбор заслуживал бы порицания, если бы можно было доказать, что была возможность выбрать что-нибудь получше.

Олинт и Софрония — произведение молодого поэта, притом произведение оставшееся неконченным. Правда, что Кронегк⁴ умер слишком рано для нашей сцены; но, собственно говоря, слава его больше зиждется на том, что он мог бы еще, по мнению его друзей, сделать для сцены, нежели на том, что он действительно сделал. Какого ни взять драматического поэта всех времен и национальностей, — умри он на двадцать шестом году жизни, критика осталась бы в таком же сомнении об истинном достоинстве его таланта.

Сюжетом пьесы служит известный эпизод в поэме Тассо.⁵ Не так легко переделать небольшой трогательный рассказ в трогательную драму. Конечно, не большого труда стоит придумать новые осложнения фабулы и отдельные переживания развить в целые сцены. Но надо уметь остеречься, чтобы эти новые подробности не ослабили занимательности содержания и не нанесли ущерба правдоподобию его; надо уметь перемещаться с точки зрения рассказчика на место каждого действующего лица, не описывать страсти, а показать зрителю развитие их на деле так, чтобы это развитие соверша-

лось без скачков, с естественною постепенностью, доходящею до иллюзии, и чтобы зритель — хочешь, не хочешь — сочувствовал бы героям. Вот что здесь нужно; вот что талант творит, сам того не сознавая и не прибегая к скучным объяснениям, а человек только остроумный тщетно из себя вымучивает.

Повидимому, Тассо в своем эпизоде *Олинт и Софрония* подражал рассказу *Виргилия* о Ниссе и Эвриле; ⁶ подобно тому, как *Виргилий* изобразил в их лице силу дружбы, так Тассо в лице своих героев хотел изобразить силу любви. Там героическое рвение к службе вызвало испытание дружбы; здесь религия дает любви случай проявиться во всей своей мощи. Но религия, которая у Тассо служит только средством, с помощью которого он показывает такую действенность любви, в обработке Кронегка стала главным делом. ⁷ Он хотел облагородить торжество последней торжеством первой. Конечно, это улучшение благочестиво, но только благочестиво и — больше ничего! Оно соблазнило Кронегка изобразить то, что у Тассо так просто и естественно, так правдиво и человечно, таким запутанным и романтичным, таким чудесным и небесным, что лучше об этом не говорить!

У Тассо чародей, парень, который и не христианин и не магометанин, но из обеих религий сплел свое собственное суеверие, дает *Аладину* совет перенести чудотворную икону божьей матери из храма в мечеть. Зачем Кронегк сделал из этого чародея магометанского муллу? Если этот мулла не был так же невежествен в деле своей религии, как, повидимому, невежествен поэт, то подобного совета он никак не мог дать. Его религия не допускает никаких изображений в мечетях. Что Кронегк имеет весьма неправильное представление о магометанской вере, ясно видно во многих местах. Но самая грубая ошибка его состоит в том, что он всюду винит в многобожии ту религию, которая чуть ли не больше всех других настаивает на единобожии. Мечеть для него „обитель ложных богов“, а самого служителя ее он заставляет восклицать:

О боги! Час настал. Пора свершиться мщенью!
Всех дерзких христиан предайте истребленью!

Добросовестный актер постарался выбрать и костюм, который бы с головы до ног соответствовал роли, — и вдруг он должен говорить такие нелепости!

У Тассо икона божьей матери пропадает из мечети, так что никто, собственно говоря, не знает, похищена ли она человеческими руками, или в этом деле принимала участие высшая сила. У Кронегка это делает Олинт. Правда, он икону божьей матери превращает в „образ распятого Христа“, но изображение изображением и остается, и это жалкое суеверие придает Олинту весьма предосудительную черту. Ему нельзя простить того, что он осмелился таким ничтожным поступком привести свой народ на край гибели. Если впоследствии он добросовестно сознается в этом, то это с его стороны только обязанность, а не великодушие. У Тассо только любовь заставляет его решиться на такой поступок: он хочет или спасти Софронию, или умереть вместе с нею; умереть с нею только для того, чтобы умереть с нею; если он не может разделить с нею одного и того же ложа, то пусть у них будет один и тот же костер; рядом с нею, привязанный к тому же столбу, приговоренный быть сожженным тем же самым огнем, он ощущает только счастье столь милого соседства, нисколько не думает о том, что его ждет за гробом, и желает только, чтобы эта близость была еще тесней и сердечней, чтобы он мог прижать Софронию к своей груди и испустить дух, прильнув к ее устам.

Этот превосходный контраст между пленительною, спокойною и восторженною мечтательницею и пылким, страстным юношей совсем пропал у Кронегка. От обоих веет холодным однообразием; в голове у них только мученичество. Мало того, что он, что она хотят умереть за религию: и Эвандр тоже желал бы такой смерти, да и Серена непрочь от нее.

Здесь 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 распорядиться ими слишком расточительно: что мы видим часто и у многих лиц, 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 в особенности. Героями ее большею частью бывают мученики. Но мы живем в такое время, когда голос здравого рассудка раздается слишком громко, чтобы всякий сумасброд, 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. Но эта слеза не из тех сладостных слез, какие хочет вызвать трагедия. Следовательно, если поэт берет своим героем мученика, то пусть он даст ему мотивы самые чистые и самые основательные! Он должен поставить его в неизбежную необходимость сделать тот шаг, который ставит его лицом к лицу с опасностью! Пусть он не ищет смерти с преступною дерзостью и не издевается над нею! В противном случае его благочестивый герой возбудит в нас отвращение, а от этого пострадает и та религия, которую он хочет прославить. Это, как я уже сказал, было бы такое же мерзкое суеверие, какое мы презираем у чародея Исмена, который внушил Олинту мысль опять унести икону из мечети. Поэта несколько не оправдывает то соображение, что были такие времена, когда подобное суеверие было общим пороком и могло уживаться 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 неблагоприятный образ мыслей.

Статья 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, но 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 обыкновенным порядком, потому что театр должен быть школою нравственности! Побудительные причины всякого решения, всякой малейшей перемены в мыслях и взглядах должны быть в точности взвешены между собой по отношению к раз задуманному характеру, и они должны производить только то впечатление, какое могут по самой строгой справедливости. Некоторые несообразности в этом отношении поэт может искусно скрыть от нас художественною отделкой частных частей; но он только раз обманет нас, а как скоро мы снова будем в спокойном состоянии, то возьмем назад то одобрение, которое он у нас подслушал. Применяя это соображение к четвертому явлению третьего действия, мы найдем, что речи и поступки Софронии, конечно, могут возбудить сострадание в Клоринде, но что они отнюдь не в состоянии содействовать обращению личности, в которой нет никаких задатков энтузиазма. У Тассо Клоринда также принимает христианство, но в последние минуты жизни, и только после того, как она незадолго перед тем узнала, что родители ее тоже исповедывали эту веру. Это тонкие, значительные обстоятельства, благодаря которым и действие высшей силы как бы вплетается в ряд естественных явлений. Никто лучше Вольтера не понял, до каких границ можно доходить в этой области на сцене. После того, как чувствительная и благородная душа Замора⁸ умягчена примером и мольбами, великодушием и увещаниями и потрясена до своей сокровенной глубины, он заставляет его не столько верить, сколько предчувствовать истинность религии на основании того величия, которое проявляют ее исповедники. И, может быть, Вольтер отнял бы у своего героя и это предчувствие, если бы не требовалось чего-нибудь подобного для успокоения зрителя.

С точки зрения этих двух замечаний даже *Полиевкт* Корнеля заслуживает порицания.⁹ А так как его подражатели 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, безмятежная кротость, существенные его свойства, противоречат самой задаче трагедии, которая имеет целью очищать страсти страстями?¹⁰ Ожидание им награды блаженства за пределами этой жизни не противоречит ли тому бескорыстию, которым, по нашему желанию, должны отличаться все действия, происходящие на сцене с начала и до конца?

Пока произведение гения, относительно которого только из опыта можно узнать, сколько трудностей он может преодолеть, не опровергнет непререкаемо эти сомнения, мой совет: не ставьте на сцену ни одной из христианских трагедий, какие имеются до сих пор. Этот совет, основанный на требованиях искусства, лишит нас только весьма посредственных пьес. Он не утрачивает своего значения от того, что приходится по сердцу людям малодушным, которые приходят в неописанный ужас, когда 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.

Кронегк довел свою пьесу только до конца четвертого действия. Остальное дополнено неким венским пером, пером, говорю я, потому что труд головной здесь не очень заметен. Дополнитель драмы, по всей видимости, завершил сюжет совершенно иначе, чем это думал сделать Кронегк. Смерть всего лучше разрешает любую путаницу; поэтому у него умирают оба героя, и Олинт, и Софрония. У Тассо они оба остаются в живых; потому что Клоринда ходатайствует за них с самым бескорыстным великодушием. А у Кронегка Клоринда влюбляется в Олинта, и, разумеется, трудно угадать, как бы автор уладил отношения между соперницами, если бы не призвал на помощь смерть. Во время представления другой трагедии, которая еще хуже и в которой один из главных героев умирает, будучи целым и невредимым, один из зрителей спросил у соседа: „Отчего же он умер?“ — „Отчего? От пятого акта“, отвечал тот. В самом деле, пятый

акт — это какая-то злостная ужасная зараза, сводящая в могилу многих, кому четыре первые акта сулили гораздо более долгую жизнь.

Но я не хочу вдаваться в более подробный разбор этой пьесы. Насколько она посредственна, настолько же хорошо была сыграна. Умалчиваю о роскошной внешней обстановке, потому что на это улучшение нашего театра требуются только деньги. Те отрасли искусства, помощь которых нужна в этом деле, у нас столь же совершенны, как и во всякой другой стране; только мастера и у нас, как и во всякой другой стране, желают, чтобы им платили.

Надобно быть довольным представлением пьесы, если из четырех или пяти актеров некоторые играли превосходно, а другие хорошо. Но тот, кого, быть может, игра иного начинающего или подставного актера во второстепенных ролях так не удовлетворила, что он морщит нос и на всю пьесу, тот пусть едет в Утопию¹¹ и ходит там в безукоризненные театры, где каждый ламповщик Гаррикс.¹²

Роль Эвандра играл Экгоф.¹³ Хотя Эвандр и отец Олинта, но в сущности он является скорее его наперсником. А между тем этот актер может создать какую угодно роль; даже в самой ничтожной роли мы видим в нем великого актера и жалеем, что не можем видеть его в одно и то же время во всех остальных ролях. Отличительная черта его таланта состоит в искусстве произносить нравственные сентенции и общие места, — эти скучные тирады, к которым прибегает поэт в затруднительных случаях, — с таким достоинством, с такой задушевностью, что самые избитые истины получают у него новизну и значение, самая сухая материя — занимательность и жизнь.

Нравственные сентенции, рассеянные повсюду, лучшая сторона трагедий Кронегка. Как в *Кодре*, так и здесь, он высказывает некоторые из них в такой прекрасной, сжатой и выразительной форме, что многие из его стихов заслуживают запоминания именно как нравственные сентенции, а народ мог бы их принять в кодекс ходячей житейской мудрости. К сожалению, он часто стремится подsunуть нам цветное стекло вместо драгоценного камня и остроумные антифезы вместо положений здравого смысла. Особенно неприятное впечатление произвели на меня два стиха в первом акте. Вот один из них:

Прощают небеса, но не прощает жрец.

Другой:

В ком веры нет к другим, тот, верно, сам злодей

Я был поражен, когда заметил общее движение в партере, а также услышав шопот, которым публика выражает одобрение в тех случаях, когда сосредоточенное внимание не позволяет ему проявиться вполне. С одной стороны, я думал: прекрасно! здесь любят мораль; этот партер любит поучения; на такой сцене Еврипид мог бы стяжать себе славу, и Сократ охотно ходил бы сюда. Но, с другой стороны, мне пришло на ум, как двусмысленны, ложны и противны эти мнимые нравственные изречения, и мне очень хотелось истолковать этот шопот не в смысле одобрения. Были и останутся только одни Афины таким городом, где даже простой народ обладал таким утонченным и нежным моральным чувством, что актеры и поэты за нечистую мораль подвергались опасности быть прогнанными со сцены! Я очень хорошо понимаю, что в драме известный образ мыслей должен соответствовать характеру того лица, которое его высказывает. Следовательно, они не могут иметь значения абсолютных истин. Достаточно, если они будут истинны в поэтическом смысле, если мы должны будем признать, что данная личность в данном положении, проникнутая данной страстью, не может рассуждать иначе. Но, с другой стороны, и эта поэтическая истина должна приближаться к абсолютной, и поэт никогда не должен рассуждать так нефилософски, чтобы допускать, что человек может стремиться к злу ради самого зла, что он может, действуя на основании порочных принципов, сознавать их порочность и все-таки хвастаться ими перед самим собой и перед другими. Такой человек — бессмыслица столь же противная, сколь не назидательная; мысль создать тип его — не больше, как жалкая уловка пустой головы, считающей трескучие фразы высшими красотами трагедии. Если Исменор — жестокий служитель религии, то разве все служители религии — Исменоры? Не возражайте на это, что здесь речь идет о служителях ложной религии. Нет такой ложной религии на свете, служители которой должны быть непременно чудовищами. Служители религий как ложных, так и истинной, делали зло, но не потому, что они служители их, а потому, что они были дурные люди, которые, в угоду своим порочным страстям, попирали права всех других сословий.

Если со сцены будут вообще раздаваться такие необдуманные суждения о служителях религии, то что мудреного, если найдутся в среде последних такие безрассудные люди, которые провозгласят, что театр есть большая дорога, ведущая прямо в ад? ¹⁴

Но я опять вдаюсь в критику пьесы, а хотел говорить только об актерах.

Статья III

8 мая 1767 года

Какими средствами этот актер (Экгоф) достигает того, что мы так охотно слушаем из уст его даже самую обыденную мораль? Чему, собственно, может поучиться у него другой, чтобы быть для нас столь же занимательным в таких случаях?¹⁵

Всякая нравственная сентенция должна исходить из сердечной полноты, которую уста обходят молчанием, не нужно ни думать долго над ней, ни хвастаться ею.

Отсюда само собой ясно, что поучительные сентенции должны заучиваться особенно твердо. Их следует произносить без остановок, без малейшего колебания, совершенно плавно и с такой легкостью, чтобы казалось, что они не плод усилий памяти, а прямо внушены говорящему данным положением вещей.

Также необходимо и то условие, чтобы фальшивая дикция не внушала нам подозрения, что актер не понимает того, что он говорит. Безукоризненная верность и твердость его тона должна убедить нас, что он вполне проникся смыслом собственных слов.

Но верному произношению, в случае нужды, можно научить и попугая. Как еще далек актер, который только понимает известное место, от того, кто в то же время и чувствует его. Можно весьма верно передать слова, смысл которых мы однажды поняли и которые запечатлелись в памяти, даже если наш ум занят посторонними предметами, но в таком случае чувство невозможно. Вся душа должна принимать участие в том, что говорится; она должна сосредоточить все свое внимание исключительно на своих речах, и тогда...

Но и тогда может случиться, что у актера действительно много чувства, а между тем будет казаться, будто его нет у него. Чувство вообще всегда составляет одну из самых спорных сторон в даровании актера. Оно может быть там, где его не замечают; его могут находить там, где его вовсе нет. Ведь чувство есть нечто внутреннее, о чем мы можем судить только по внешним проявлениям. Может случиться, что какие-нибудь особенности в устройстве организма совсем не

допускают этих проявлений или ослабляют их и делают двусмысленными. Актер может иметь такие черты лица, та. выражение и тон голоса, с которыми мы привыкли соединять совершенно иные способности, совершенно иные срасти, совершенно иные настроения, чем те, какие он должен обнаруживать и выражать в данную минуту. В этом случае, как бы ни были сильны чувства, им овладевшие, мы ему не поверим, потому что, на наш взгляд, он противоречит самому себе. Напротив, другой актер может быть одарен счастливой организацией; физиономия у него выразительная, все мускулы так легко и быстро повинуются ему, голос его способен передавать такие тонкие, такие разнообразные оттенки, короче, он в такой высокой степени наделен всеми средствами, нужными для пантомимы, что в таких ролях, которые он играет не самобытно, но подражая какому-либо хорошему образцу, он покажется нам проникнутым самыми глубокими чувствами, а между тем все, что он говорит и делает, есть не больше, как механическое обязынничество.

Несомненно, этот последний актер, несмотря на свое равнодушие и холодность, все-таки для сцены гораздо полезнее первого. Если он довольно долгое время только подражал другим, то наконец у него образовался известный запас небольших правил, по которым он уже сам начинает действовать и соблюдая которые он вырабатывает в себе (в силу того закона, по которому известные душевные изменения, вызывающие перемены в положении тела, с своей стороны подвергаются воздействию этих перемен) известного рода чувство, которое, правда, не может быть так положительно и пылко, как то, источник коего кроется в душе, но все-таки настолько сильно в момент игры, что может вызвать некоторые невольные телесные изменения. А мы почти только по одной их наличности думаем иметь возможность надежно судить о внутреннем чувстве. Положим, что такой актер должен изобразить самое крайнее проявление гнева. Допустим, что он даже неправильно понимает свою роль, что он не может ни достаточно уяснить причин этого чувства, ни живо представить их себе, чтобы привести свою душу в состояние гнева. И я говорю: если только он обучился самым грубым проявлениям гнева у актера, проникнутого истинным чувством, и верно умеет подражать им: порывистой походке, топанию ногами, грубому тону голоса, то визгливому, то желчному, движению бровей, дрожанию губ, скрежетанию зубами и пр., — если он, повторяю, только подражает только этим вещам,

которые можно перенять, то через это душа его придет непременно в то смутное состояние гнева, которое, с своей стороны, подействует на тело и вызовет в нем те самые изменения, которые зависят не от одной только воли. Лицо у него запылает, глаза заблестят, мускулы напрягутся, — одним словом, он будет нам казаться в самом деле гневающимся, хотя на деле этого нет, да он ни в малейшей мере и не понимает, зачем это нужно.

На основании этих общих законов чувства я старался определить, какими внешними признаками сопровождается то чувство, с которым человек может высказывать нравственные сентенции, старался определить и то, какие из этих признаков зависят от нас настолько, что всякий актер может изобразить их, все равно, будет ли он проникнут чувством, или нет. Вот как я об этом думаю.

Всякое правило нравственности есть общее положение, которое требует душевной сосредоточенности и спокойного размышления. Следовательно, оно должно быть выражаемо ровным тоном и с некоторой холодностью.

Но в то же время это общее положение есть результат тех впечатлений, которые производят на действующих лиц особые личные обстоятельства. Это не простой вывод, а обобщенное ощущение, и в таком смысле его должно высказывать с жаром и с некоторым одушевлением.

Итак, с одушевлением и ровным тоном, с жаром и холодностью?

Не иначе; смешивая и то и другое, однако, так, чтобы на первый план выступало то одно, то другое, смотря по свойствам положения.

Если положение спокойно, то душа должна стремиться дать себе с помощью морали как бы новый толчок. Она должна казаться высказывающей общие взгляды на свое счастье и на свои обязанности просто для того, чтобы, благодаря этой всеобщности, она могла тем живее наслаждаться этим счастьем и тем усерднее и мужественнее соблюдать эти обязанности.

Напротив, если положение бурно, то душа с помощью морали (под этими словами я разумею всякие общие взгляды) должна как бы прекратить свой полет. Она должна придать своим страстям вид разумности, бурные порывам подобие обдуманных решений.

В первом случае требуется тон возвышенный, одушевленный, а во втором — умеренный и торжественный. Ибо в первом

случае размышление должно разгораться до аффекта, а во втором аффект должен охладиться до размышления.

Большая часть актеров поступает как раз наоборот. В бурных положениях они высказывают общие соображения с таким же жаром, как и все прочее, а в спокойных отбарабанивают их так же хладнокровно, как и все остальное. Отсюда и получается, что мораль их не выделяется ярко ни в том, ни в другом случае; и что в первом случае они настолько же неестественны, насколько во втором скучны и холодны. Им ни разу не приходило на ум, что вышивной узор должен отделяться от фона, что вышивать золотом по золоту — жалкая безвкусица.

В конце портят они все дело своими жестами. Они не знают, когда нужно делать жесты и какие. У них обыкновенно чересчур много жестов и притом жестов невыразительных.

Когда душа в минуты бурных положений вдруг сосредоточивается в себе, чтобы бросить обдуманый взгляд на себя или на все окружающее, то она естественно подчиняет себе все телодвижения, которые подвластны одной только ее воле. Не только тон речи делается ровнее, но и все члены тела приходят в спокойное положение, выражая тем внутреннее спокойствие, без которого умственный взор не может вполне объять окружающего. Нога, занесенная вперед, останавливается разом, руки опускаются, весь стан выпрямляется; пауза... и потом размышление. Человек останавливается в торжественном безмолвии, как будто боится помешать себе слушать себя самого. Размышление кончено... пауза... и так как целью размышления было или умереть, или разжечь страсть, то человек или разом успокаивается, или члены его снова мало-по-малу начинают быстрее действовать. Только лицо его в минуту размышления хранит еще следы аффекта, в чертах лица заметно волнение, в глазах огонь, потому что лицо и глаза не так быстро подчиняются нашей воле, как руки и ноги. И потом, в этой выразительной игре физиономии, в этом огне глаз, при спокойном положении всего тела, мы видим то смешение жара с холодом, в котором — думается мне — и должны высказываться нравственные сентенции в бурных положениях.

При спокойных положениях они должны высказываться и именно в таком же смешении, только с той разницей, что та часть действия, которая там была пламенной, здесь будет холоднее, а та, которая была холодной, здесь должна быть

пламеннее. Объясняюсь: так как душа, если она обладает лишь кроткими чувствами, хочет с помощью общих размышлений придать этим чувствам больше живости, то она привлекает к этому делу и те члены тела, которые в ее воле. Руки будут сильно жестикулировать, только выражение лица не так скоро поспеет за ними, и черты лица и глаза будут еще сохранять то спокойствие, из которого их хотели бы вывести остальные члены тела.

Статья IV

12 мая 1767 года

Но каковы должны быть те движения рук, с помощью которых мы любим высказывать нравственные сентенции в спокойных положениях?

Мы очень мало знаем о хирономии древних, то есть совокупности тех правил, которые они предписывали для движения рук. Однако мы знаем, что они довели язык жестов до того совершенства, о котором мы и понятия составить себе не можем, судя по тому, чего в состоянии достичь в этом отношении наши ораторы. Повидимому, мы изо всего этого языка сохранили только нечленораздельные звуки, то есть ничего, кроме способности жестикулировать, не зная, как придать этим жестам определенное значение, как привести их в должную связь, чтобы не только каждый из них в отдельности имел значение, но и все они выражали последовательную мысль.

Я согласен, что пантомима у древних не следует смешивать с актером. Руки актера далеко не были так красноречивы, как руки пантомима. У последнего они непосредственно заменяли речь, у первого они только усиливали впечатление от нее и через посредство своих движений, как естественных проявлений внутренних состояний актера, придавали большую выразительность и правдивость условным звучаниям голоса. У пантомима движения рук не были просто естественными жестами; многие из них имели условное значение, и актер должен был совершенно от них воздерживаться.

Следовательно, он бережнее прибегал к движениям рук, чем пантомим, но столь же не напрасно, как и тот. Он не поднимал руки, если ею нечего было выразить или усилить.

Он не знал тех жестов, не имеющих значения, к однообразному употреблению которых постоянно прибегает большинство наших актеров, а в особенности актрис, вследствие чего они становятся похожими на настоящие марионетки. То правую рукою, то левою они описывают половину кривой восьмерки, или, сложив обе руки вместе, как будто отталкивают ими от себя воздух, и это считают игрой! А кто научился это делать с ловкостью танцмейстера, о! тот рассчитывает очаровать нас.

Я знаю, что даже Гогарт¹⁶ предписывает актерам учиться делать руками красивые волнообразные жесты, но во все стороны и притом самые разнообразные, какие только возможно в отношении размаха, величины и длительности. И, наконец, он предписывает им это только для упражнения, чтобы таким способом развить ловкость, чтобы научиться придавать прелесть изгибам рук, а не в том убеждении, что все дело состоит в описании таких красивых линий в одном и том же направлении.

Итак, прочь эту бессмысленную жестикуляцию, особенно в таких местах, где высказываются нравственные сентенции! Прикраса не у места есть аффектация и гримаса; притом один и тот же грациозный жест, часто повторяемый, расхолаживает зрителя и, наконец, становится противным. Я вижу перед собой просто школьника, декламирующего прописную мораль, когда актер высказывает общие соображения с таким же жестом, с каким подают руку в менюэте, или когда он однообразным тоном тянет свое нравоучение так, как прядут на прялке.

Каждое движение руки в тех местах, где высказываются нравственные сентенции, должно быть значительным. Часто можно даже делать его живописным, но пантомим следует избегать. В другой раз, может быть, я буду иметь случай показать на примере этот постепенный переход от жестов значительных к живописным, от живописных к пантомимным, объяснить на примере их различие и применение. А теперь это завело бы меня слишком далеко; замечу только, что в числе значительных жестов есть такие, которые актер должен изучать прежде всего, которые одни только и помогут ему внести свет и жизнь в его мораль. Это, одним словом, жесты индивидуализирующие. Мораль — это общее положение, выведенное из тех особых условий, в которые поставлены действующие лица; благодаря своей общности оно до известной степени не имеет отношения к главному действию; оно становится как бы излишеством, так что не особенно внимательный или не особенно проницательный слушатель не

заметит или не поймет его связи с совершающимися событиями. Поэтому если представляется возможность раскрыть эту связь, выразить отвлеченный смысл морали наглядно и если эта возможность кроется в известных жестах, то актер должен непременно применить их.

Лучше всего эту мысль пояснить примером. Я беру такой, какой в эту минуту пришел на память. Актер без труда подберет другие, еще более разъясняющие дело. Когда Олинт ласкает себя надеждой, что бог смягчит сердце Аладина и он не будет так жестоко поступать с христианами, как грозит им, то Эвандр, как человек пожилой, не может не указать ему на обманчивость наших надежд:

Не доверяй, мой сын, обманчивым надеждам!

Сын его — пылкий юноша, а в юные годы люди в особенности склонны ждать впереди только всего хорошего:

Так, легковерная, теряет младость путь.

Однако Эвандр соображает, что старость не менее того склонна к противоположной слабости; он не хочет окончательно сразить неустрашимого юношу и продолжает:

А старцу не легко надежду почерпнуть.

Сопровождать эти изречения ничего не значащим жестом просто красивым движением руки было бы гораздо хуже, чем произносить их без всякого жеста. Единственный жест, соответствующий им, — такой, который сводит общую мораль их к частному случаю. Слова:

Так, легковерная, теряет младость путь,

должны быть сказаны тоном отеческого предостережения Олинту и с жестом по направлению к Олинту и против него, так как именно неопытная, легковерная юность Олинта вызвала это замечание у заботливого старика. Напротив, эту фразу:

А старцу не легко надежду почерпнуть.

следует произносить таким тоном и с таким пожиманием плеч, с каким мы обыкновенно сознаемся в наших слабостях, а руки следует поднести к груди, чтобы показать, что Эвандр дошел до этого убеждения собственным опытом, что он сам тот старец, о котором идет речь.

Но пора возвратиться к главной мысли, оставив это отступление о манере произносить нравственные сентенции.

Всем, что есть в этом отношении назидательного, мы исключительно обязаны игре Экгофа. Я старался только делать верные выводы из нее. Как легко, как приятно следить за игрою художника, который не только воспроизводит прекрасное, но и сам создает его!

Роль Клоринды играла госпожа Гензель. Она, бесспорно, одна из лучших актрис, какая когда-либо была на немецком театре. Ее самое главное достоинство — необыкновенно верная декламация; у нее едва ли вырвется фальшивый тон. Она умеет произносить самые запутанные, самые шероховатые и туманные стихи так легко и с такой отчетливостью, что благодаря ее дикции они становятся вполне понятными и эта дикция служит лучшим комментарием к ним. С этим соединяется у нее такая тонкость интонации, которая свидетельствует или об ее очень счастливой восприимчивости, или об очень верном понимании положения. Я как будто и теперь слышу объяснение в любви, с которым она обращается к Олинту:

Открою все тебе! Я не могу таиться;
 Лишь в изменных сердцах притворства дух гнездится.
 Олинт в опасности, и вот я вне себя —
 В сражениях тебе не раз дивилась я;
 Но сердце, что само открыться мне страшилось,
 С моей же гордостью в разладе очутилось.
 Безмерно потрясла меня твоя судьба.
 Теперь лишь ясно мне, насколько я слаба.
 Теперь, теперь, когда ты ненавидим всеми,
 Глубоко чтившими тебя в иное время,
 Как христиане все, презреньем заклеямен
 И смертью жалкою погибнуть осужден, —
 Познай, что движет мной! Признаться ныне смею:
 Люблю тебя, Олинт!

Как свободен и как возвышен был этот порыв чувств! Каким огнем, каким пылом был проникнут каждый звук голоса! Каким глубоким чувством, какой сердечной полнотой дышало ее сострадание! С какой решимостью приступила она к признанию в любви! Но как неожиданно, как поразительно изменилась она, как вдруг переменила и тон, и взгляд, и всю осанку, когда пришлось высказать скудные слова признания. Опустив глаза в землю, после продолжительного вздоха, робким и тихим тоном смущения она проговорила наконец: „Люблю тебя, Олинт!“, и как естественно! Даже кто не знает,

как объясняются в любви, и тот почувствовал, что именно так следует объясняться. Она решилась признаться в любви как героиня, а призналась как слабая, стыдливая женщина. Как она ни воинственна, как ни ведет себя во всех других отношениях так же, как мужчина, однако в этом случае женская природа взяла верх. Но едва лишь были высказаны эти слова, столь трудные для женской скромности, к ней опять сразу возвратился ее непринужденный тон. Она продолжала с беспечнейшей веселостью, со всей беззаботной пылкостью аффекта:

Любовию мою

Гордясь и тем, что жизнь могу спасти твою, —
И сердце, и венец тебе я отдаю.

Любовь выражается теперь тоном великодушной дружбы, а дружба говорит с такой же смелостью, с какой робостью говорит любовь.

Статья V

15 мая 1767 года

Бесспорно, что, мастерски отделивши паузою слова: „Люблю тебя, Олимп!“ , актриса придала этому месту красоту, в которой самому автору не принадлежит ни малейшей заслуги: у него все это сливается в одну однообразную речь. Как жаль, что актриса и в дальнейшем не прибегала к такому же утончению своей роли! Может быть, она опасалась окончательно исказить мысль поэта или боялась упрека в том, что не так играла, как говорит поэт, а как он должен был бы говорить. Но какая похвала может быть выше такого упрека? Конечно, не всякий актер должен воображать, что может удостоиться такой похвалы. В противном случае бедным поэтам пришлось бы плохо.

Кронегк поистине сделал из своей Клоринды существо безвкусное, отталкивающее, возмутительное. И, несмотря на это, она — единственный характер, интересующий нас в его пьесе. Как ни мало удалась ему в ней прекрасная природа, но ее грубая непосредственная натура все-таки производит некоторое впечатление. Это зависит от того, что остальные личности лишены всякой естественности, и мы скорее готовы сочувствовать солдату в юбке, чем мечтателям, витающим в небесах. Только под конец она становится противною и безразличною для нас, когда подобно другим впадает в востор-

женный тон. В ней все полно противоречий, и она постоянно бросается из одной крайности в другую. Едва успела она объясниться в любви, как сейчас же прибавляет:

Отвергнешь ли мой дар? Безмолвен ты? Я жду;
Но ты колеблешься? Страхись!

Страхись! Олинту страшиться? Ему, которого она так часто видела в пылу битвы неустрасимым среди ужасов смерти? И трепетать перед нею? Что она может сделать? Не хочет ли она выцарапать ему глаза?.. Ах, если бы актрисе пришло в голову, вместо этой непристойной женской гасконады: „Страхись!“ сказать: „Страшусь!“ Клоринда могла страшиться, сколько угодно, увидев, что ее любовь отвергнута, ее гордость оскорблена! И это было бы очень естественно. Требовать же любви от Олинты, приставив нож к горлу, и дико и смешно.

Но зачем удерживать поэта минутою более в границах приличия и благоразумия? Его Клоринда продолжает неистовствовать подобно пьяной торговке; тут уж ничего нельзя ни смягчить, ни скрасить.

Единственно, чем еще актриса могла бы исправить свою роль, разве тем, что она могла не давать полной воли бурным порывам, а несколько сдерживать себя, не выражать вспышек ярости очень громким голосом и чересчур энергичными жестами.

Шекспир был великий драматический поэт, но он не был столь же великим актером. Однако он, по крайней мере, хорошо понимал, что требуется для искусства первого и что для искусства последнего. Быть может, он тем глубже вдумывался в искусство последнего, что не обладал таким же талантом для него. По крайней мере, каждое слово, влагаемое им в уста Гамлета, когда он дает советы комедиантам,¹⁷ золотое правило для всех актеров, которые желают вызвать разумное одобрение публики. „Прошу вас, — говорит он, между прочим, комедиантам, — произносите вашу речь так, как я ее вам произнес; она должна легко сходить с языка. А если вы мне будете ее выкрикивать, как это делают некоторые из наших актеров, то, видите ли, это мне будет так же приятно, как если бы мои стихи произносил городской глашатай! Также не рассекайте так сильно воздух руками, но все делайте пристойно, потому что даже в потоке, в буре, — так сказать, в вихре страстей, — вы должны соблюдать известную степень умеренности, которая придаст им ровность и гибкость“.



„Медея“ в немецком театре XVIII века
С гравюры Бергера по рисунку Гофмана
Государственный музей изобразительных искусств

Так много говорят о внутреннем огне актера; так очень уж много спорят о том, может ли актер иметь слишком много огня. Если утверждающие это опираются на тот довод, что актер может разгорячиться там, где не следует, или, по крайней мере, разгорячиться сильнее того, чем требуется, то противники имеют право возразить им на это: в таком случае актер проявляет не слишком много огня, а слишком мало рассудка. Но вообще все дело в том, что мы разумеем под словом огонь. Если под этим внутренним жаром разуметь крики и кривлянье, то, спора нет, актер в этом отношении может пойти слишком далеко. Если же этот огонь — в той быстроте и живости, благодаря которым актер стремится сделать свою игру правдивой, то мы, если возможно, не должны желать, чтобы эта правдивость доходила до самой крайней иллюзии, чтобы актер тратил для этого слишком много огня. Следовательно, это не тот огонь, который советует сдерживать сам Шекспир даже в потоке, в буре, в вихре страстей: он говорит просто про громкий голос и сильные движения. Легко понять и причину, почему актер должен сдерживать себя в обоих отношениях даже там, где поэт не соблюдал ни малейшей сдержанности. Мало таких голосов, которые не были бы противны при крайнем напряжении, и слишком быстрые, слишком резкие движения редко бывают красивы. Во всяком случае ни зрения, ни слуха не следует оскорблять. При выражении сильных страстей должно избегать всего того, что может неприятно подействовать на то или другое чувство. Только тогда выражение и будет иметь ту ровность и мягкость, которых Гамлет требует от него даже и в том случае, когда оно должно произвести наиболее сильное впечатление и пробудить от сна совесть закоренелого злодея.¹⁸

Здесь искусство актера занимает средину между изобразительными искусствами и поэзией. Высшим законом его, как живописного с виду, должна, правда, быть красота, но, как живописному в движении, ему нет нужды всегда придавать позам то выражение спокойствия, которое так поражает нас в произведениях античного искусства. Оно в праве и должно позволять себе и буйство Темпесты¹⁹ и дерзкие порывы Бернини;²⁰ все это в нем имеет свойственную сценическому искусству выразительность, не оскорбляя чувств, что неизбежно в пластических искусствах вследствие неподвижности их произведений. Оно только не должно слишком долго останавливаться на этих положениях; оно должно лишь постепенно подготавливать их предшествующими движениями, а последую-

щими снова возвратить к общему тону благопристойности; оно лишь никогда не должно придавать им всю ту силу, какую в своей обработке может придавать им сам автор. Конечно, это искусство есть немая поэзия, но такая, которая стремится быть непосредственно понятною в наших глазах. И каждое чувство хочет, чтобы ему польстили, дабы оно доставило по назначению те понятия, которые ему дают для передачи душе, не исказив их.

Возможно, что наши актеры не встретят большого одобрения публики при той сдержанности, к которой их обязывает искусство даже при изображении самых сильных страстей. Но какого одобрения? Раек, конечно, великий любитель шума и грома и редко будет упускать случай наградить громкими рукоплесканиями хорошие легкие. Да и партер немецкий отличается почти таким же вкусом, и есть актеры, которые достаточно ловко умеют этим пользоваться. Самый апатичный актер запасается силами к концу сцены; когда ему следует уходить, он вдруг возвышает голос, делает усиленные жесты, не рассуждая о том, требует ли этого напряжения смысл его речи. Нередко это даже противоречит тому настроению, с которым он должен уйти; но что ему до этого? Довольно, что он напомнил о себе партеру, чтобы тот обратил на него внимание и похлопал ему, если он так добр. Партеру следовало бы зашикать вслед ему! К сожалению, партер отчасти не большой знаток искусства, а отчасти слишком добродушен и принимает желание нравиться ему за дело.

Не решаюсь говорить что-либо об игре других артистов в этой пьесе. Если они постоянно должны только стараться затушевывать ошибки автора и скрашивать посредственные места, то лучший из них может являться не иначе, как в сомнительном свете. Хотя мы и не делаем их ответственными за досаду, причиненную нам автором, но и не достаточно хорошо настроены, чтобы отдать им всю заслуженную ими справедливость.

В заключение первого вечера дана была пьеса *Торжество прошлого времени*, комедия в одном действии Леграна, перевод с французского. Это одна из тех трех небольших пьес, которые Легран²¹ поставил на французской сцене в 1724 году под общим заглавием *Торжество времени*. За несколько лет перед тем он обработал этот сюжет в пьесе под заглавием *Смешные влюбленные*, но не имел большого успеха. Мысль, лежащая в основе этой комедии, довольно забавна, и некоторые положения очень комичны. Но комизм этот таков, что годится больше для сатирического рассказа, чем для сцены.

Победа времени над красотой и молодостью наводит на печальные мысли. Конечно, выдумка шестидесятилетнего хлыща и глупой его сверстницы, что только на их красоту время не может иметь никакого влияния, правда, смешна, но смотреть на этого хлыща и его дуру больше противно, чем смешно.

Статья VI

19 мая 1767 года

Я еще не сказал ничего о двух обращениях к зрителям в первый вечер, перед большою пьесой и после нее. Они принадлежат поэту,²² который лучше всякого другого умеет развеселить острою серьезными умами и придать вид приятной шутки глубокомысленной серьезности. Чем лучше мог бы я украсить эти листки, как приведу эти обращения для моих читателей целиком? Вот они. Они не нуждаются в комментариях. Желаю только, чтобы многое, сказанное в них, сказано было не на ветер.

Они были необыкновенно хорошо произнесены, и первое со всей подобающей ему пристойностью и достоинством, а второе со всею теплотою и искусством, каких требовало особое содержание каждого из них.

ПРОЛОГ

(Исполнен госпожою Лёвен)

Друзья, готовые с участием созерцать,
 Что здесь достигнуто, в искусстве подражать,
 Вы, души лучшие, в ком живо умиление, —
 Как радостно для вас высокое томление,
 Когда невольная, отрадная слеза
 Сбегает со щеки, туманя вам глаза,
 Когда потрясена душа и замирает,
 Исходит в трепете, восторженно страдает!
 Искусству этому, что силою речей
 Пред взором внутренним стремится поток страстей,
 Чей страх живителен и сладко содроганье,
 Что доблесть призвано будить и состраданье,
 Облагораживать и нравы, и умы, —
 Ему содействовать ужель не будем мы?

На землю промыслом ниспослано предвечным,
 Чтоб варвара смягчить и сделать человечным,
 Оно в высокый сан наставницы царей
 Посвящено огнем небесных алтарей.
 Дано ему людей своею трогать силой,
 Любовь горячую будить в душе остылой,
 На сердце наводя приятный некий страх,
 Дух злобы укротив, мир водворять в сердцах,
 Чтоб тот, кто бушевал, как дикий зверь в пустыне,
 Гражданству научён, стал патриотом ныне.

Нет спору; надобны законы для страны.
 Неправоту они обуздывать должны.
 Но хитрость от судьи разбойника скрывает,
 Злодеев знатных защитит. О край плачевный тот,
 Где добрых нравов нет, а есть законов свод!
 Когда подсказано решение закона
 Не злобой деспота, а мудростью Солона,²³
 Когда пристрастия лежит на нем печать, —
 Он даже явных вол не в силах обуздать.
 Там подкуп мерзостный, что кары убегает,
 Меч правосудия искусно отвращает,
 А самовластие и произвол крутой
 Там выю вольности своею гнет пятой.
 Там доблестный борец в тюрьме скорбит позорной
 И невинных кровь на плахе льется черной.

Коль тот, кому ничто ни суд, ни глас людей, —
 Кровавый деспот ли, коварный ли злодей, —
 Открыто притеснять невинных не страшится,
 То на защиту их кто выступить решится?
 Где гений, что за них отважно бы восстал?
 Искусство, в чьей руке бич меткий и кинжал.
 Оно насилию, не знающему края,
 Бесстрашно в зеркале его же лик являя,
 Рвет паутину ту, что сплел хитро обман,
 Тирану говорит в лицо, что он тиран;
 Оно, кому ни трон не страшен, ни порфира,
 Громовым голосом вещает сильным мира,
 Оно клеймит убийц, украшенных венцом,
 Чтоб нравы исправлять, смеется над глупцом
 И тени славные пред нами оживляет,
 Смеяться зрителя иль плакать заставляет.

Искусство это чтит народ в Элладе весь;
 Чтут в Галлии его, в Британии — и здесь.

Друзья, как часто здесь, потрясены искусством,
 Вы, умиленные и движимые чувством,
 Рукоплескали тем, кто восхищали вас,
 Невольных слез своих нисколько не стыдясь,
 Надежду, страх, любовь с героями делили
 И человеческими при виде мук их были.
 Здесь музы обрели и сцену, и приют, —
 Так пусть же в Гамбурге Афины процветут!
 Желаю, искренно и твердо убежденный,
 Чтоб в лоне тишины, хвалою ободренный
 И не боящийся хулы и едких стрел,
 Здесь новый Росций ²⁴ нам, Софокл второй созрел,
 Чей долг — Германии явить котурн ²⁵ Эллады.
 О благодетели! Что выше той награды?
 К искусству щедрыми пребудьте, как сейчас,
 И знайте: смотрит вся Германия на вас!

ЭПИЛОГ

(Исполнен госпожою Гензель)

Смотрите, гибнет так прямой христианин!
 Такою злобою исполнен властелин,
 Тот, кому выгодно в народе заблужденье,
 Чтоб утверждать свое безумное ученье.
 Так ложной веры дух гоненья воздвигал,
 В заслугу слепоту и рабский страх вменял,
 Так паутину лжи могучею державой
 Он долго защищал, убийством и отравой.
 Где убежденья нет — страх заменил любовь.
 Нас учит Истина, льет заблужденье кровь.
 Всех должно притеснять и предавать мученью,
 Кто Именорову противится ученью.
 И Аладин иной нередко предает
 Того, кто смело в бой за истину идет,
 Судилищу убийц безжалостных и черных,
 Готовых осуждать на муку непокорных.
 О дело гнусное, о низменный навет,
 Которому на всей земле названья нет!
 Ученье, что во зло толкует божье слово
 И в грудь невинную кинжал вонзить готово,
 Надменно шествуя по трупам и костям, —
 Какому я тебя проклятию предам?

Вы, в чьей груди горит огонь живой святости,
 Вы, сострадавшие безвинной героине,
 Что стала жертвою свирепого жреца, —
 За каждую слезу хвалы вам без конца!
 Мы различать должны слепца и лицемера;
 Но к людям ненависть не божья сеет вера!
 В чьем сердце злобы нет и кто лишь ослеплен,
 Тот все же человек — любви достоин он.
 Терпимы будьте к ним, уча и просвещая.
 Виновы ли они, что вера их иная?
 Достоин славы тот, кто чтит отцов завет,
 Кто злобных козней чужд, в ком лицемерья нет,
 Кто к истине горит бесстрашною любовью
 И, как Олинт, ее своей скрепляет кровью.
 Такой пример, друзья, прекрасен и высок.
 В живые образы поэт его облек.
 О, если б Кронегка благие поученья
 Вам в сердце врезались во время представленья!
 Во всем путь жизненный его прекрасен был;
 Его как верный он христианин свершил,
 Христианином он остался при кончине,
 Чтоб поучать в стихах потомство и доньне.
 Коль представление *Софронии* сейчас
 Душевно тронуло и захватило вас, —
 Воздайте должное великому созданию,
 Поэта прах почтив слезы печальной данью.
 От вас же, о друзья, мы ободренья ждем;
 Свои погрешности мы сами создаем,
 Но снисхождение наш путь вперед направит
 И высшей похвалы упрек искать заставит.
 Искусству мы тому едва кладем почин,
 Где Кинов ²⁶ тысячи, а Гаррик лишь один.
 Мы трудное должны преодолеть начало,
 И — но лишь вам судить, молчать же — нам пристало.

Статья VII

22 мая 1767 года

Пролог являет нам драму во всем ее достоинстве, позволяя нам видеть в ней добавление к законам. Есть такие явления в нравственном поведении человека, 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, которые сами по себе столь чудовищны 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 комедии сферою первых как родом смешного, а трагедии — вторыми как явлениями нравственного мира, выходящими из ряда обыкновенных, которые 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 сю, или по ту сторону границ закона и касается предметов, подлежащих его ведению, лишь настолько, насколько они переходят в смешное или входят в область ужасного.

Эпилог останавливается на одном из главных нравоучений, которое имеют в виду часто фабулы и характеры в трагедии. Конечно, со стороны Кронека было несколько необдуманно проповедывать терпимость в такой пьесе, сюжет которой взят из печальной эпохи Крестовых походов, и показывать отвратительные стороны духа гонений на приверженцах магометанской религии. Ведь эти самые Крестовые походы, затеянные интриганскою политикою папства, на деле были рядом самых бесчеловечных гонений, в каких когда-либо был повинен христианский фанатизм. Большая часть Искендеров, притом самых кровожадных, принадлежали в то время к истинной религии, и если преданы были казни несколько лиц, ограбивших мечеть, то что это значит в сравнении с теми ужасными фанатическими зверствами, которые обезлюдили правоверную Европу за тем, чтобы обратить в пустыню неверную Азию? Но ведь автор эпилога мог отлично понять ту идею, которую так неудачно выразил автор трагедии в своем произведении. Человечность и кротость всегда достойны сочувствия, и, как бы ни был отдален повод к ним, сердце наше все-таки найдет его естественным и необходимым.

Впрочем, я с удовольствием присоединюсь к тем трогательным похвалам, которые автор отдает покойному Кронеку. Но мне трудно допустить, что он будет несогласен со мною относительно поэтических достоинств разбираемой пьесы. Я был крайне озадачен, когда мне сообщили, что мой откровенный отзыв привел в негодование различных моих читателей. Если

им не нравится скромная свобода суждений, в которой нельзя подозревать никаких задних мыслей, то я рискую часто навлекать на себя их неудовольствие. Я вовсе не имел намерения портить им чтение произведений этого поэта, который возбуждает сочувствие своим непритязательным умом, нежностью чувств и чистейшею нравственностью. Благодаря этим качествам он всегда будет ценим, хотя и приходится отказывать ему в других, которые или были несродны его таланту, или требовали для своего развития известного возраста, а он умер слишком рано для этого. Его драма *Кодр* была увенчана премиею издателями *Библиотеки изящных искусств*, но в сущности не как хорошая пьеса, а как лучшая из тех, которые конкурировали на премию. Следовательно, мой отзыв не отнимает у нее тех достоинств, которые в то время признала за нею критика. Если хромые бегают на призы, то тот, кто первый из них прибежит к цели, все-таки остается хромым.

Одно место в эпилоге подало повод к ложному толкованию, от которого его следует спасти. Поэт говорит:

Искусству мы тому едва кладем почин,
Где Кинов тысячи, а Гаррик лишь один.

Мне помнится, на это возражали, что Кин был недурной актер. Нет, конечно, нет; он был закадычный друг Томсона, ²⁷ а дружба актера с таким поэтом, как Томсон, для потомства всегда служит лучшим ручательством в пользу его искусства. Но у Кина есть и более прочное ручательство: известно, что он играл трагедии с большим талантом, что он особенно хорошо воспроизводил возвышенный тон речи Мильтона, ²⁸ а в комическом роде довел до совершенства роль Фальстафа. ²⁹ Но при всем том он не может равняться с Гарриком. ³⁰ Недоразумение возникло от того предположения, будто поэт хотел противопоставить этому универсальному и необыкновенному актеру плохого и притом всеми признанного плохим. Но Кин здесь — обыкновенный актер, один из таких, каких мы видим повседневно, который вообще исполняет свои роли так, что мы остаемся довольны им. Он превосходно играет некоторые роли, как скоро его наружность, голос и темперамент подходят к ним. Такой человек очень полезен, и его, по справедливости, можно назвать хорошим актером; но как многого еще недостает ему, чтобы быть таким Протеем ³¹ своего искусства, каким общая молва давно признала Гаррика! Какой-нибудь актер вроде Кина, без сомнения, играл роль короля в Гамлете в то время, как личности вроде Тома Джонса

Куропатки ³² присутствовали в театре; а много есть таких Куропаток, которые ни на секунду не поколеблются решительно предпочесть его Гаррику. „Что? — говорит он: — Гаррик величайший актер? Он не только показал вид, будто испугался привидения, но ведь и на самом-то деле испугался. Что ж это за искусство пугаться привидения? Серьезно и по правде говоря, и мы бы выглядели и поступили так же, как он, если бы увидели призрак. Зато другой, король, казалось, тоже был несколько взволнован, но, как хороший актер, всячески постарался скрыть это. К тому же он произносил все слова так отчетливо и говорил вдвое громче, чем этот маленький, невзрачный человек, которого вы так превозносите!“

У англичан при каждой новой пьесе есть пролог и эпилог, написанные самим автором или одним из его друзей. У древних пролог служил для того, чтобы сообщать слушателям разные сведения, нужные для более скорого понимания фабулы, лежащей в основе пьесы. Англичанам он для этого не нужен. Все-таки пролог у них не бесполезен. Они умеют высказывать в нем сотни таких вещей, которые могут расположить зрителей в пользу поэта или сюжета, обработанного им, и предупредить незаслуженные нападки критики на него или на актеров. Еще менее пользуются они эпилогом для того, для чего служил он иногда Плавту: ³³ для подробного рассказа о развязке пьесы, не нашедшей себе места в пятом акте. Но они делают из него некоторого рода нравоучение, полное хороших правил, тонких замечаний касательно изображенных в пьесе нравов и того искусства, с каким они изображены. И все это выражается в самом игривом, юмористическом тоне. Англичане и в трагедии неохотно оставляют этот тон, и во все не редкость, что после кровавых и трогательных сцен сатира разражается таким громким смехом, остроумие становится до того шаловливым, что кажется, будто прямая цель поэта — насмеяться над всеми впечатлениями прекрасного. Известно, как вооружался Томсон против этих шутовских погремущек, ³⁴ звон которых раздавался вслед за величавым тоном Мельпомены. ³⁵ Поэтому, если бы я желал, чтобы и у нас новые оригинальные пьесы не ставились на сцену без введения и рекомендации, то само собою понятно, что после трагедии тон эпилога должен более применяться к нашей немецкой серьезности. После комедии он мог бы быть, сколько угодно, шутив. В Англии Драйден ³⁶ написал образцовые произведения в этом роде, которые и теперь еще

читаются с величайшим наслаждением, тогда как пьесы, для которых они предназначались, отчасти давно забыты.

В Гамбурге недалеко ходить за немецким Драйденом: мне не нужно называть лишней раз того из наших поэтов, который умеет не хуже англичан приправить критику и мораль аттической солью.³⁷

Статья VIII

26 мая 1767 года

Пьесы, дававшиеся в первый вечер, были повторены в следующей.

В третий вечер (пятница, 24 мая) шла *Меланида*. Эта пьеса Нивеля де ла Шоссе³⁸ всем известна. Она принадлежит к категории трогательных пьес, названных в насмешку слезливыми.³⁹ Если „слезливым“ называют то, что вызывает у нас слезы, так что мы не прочь были бы поплакать, то такие пьесы нечто более, чем только слезливые: они стоят сентиментальной душе потоков слез, и в сравнении с ними только плохонькие французские трагедии можно назвать слезливыми. Они трогают нас лишь настолько, что мы, кажется, заплакали бы, если бы поэт лучше понимал свое искусство.

Меланида — не из лучших произведений этого рода, но все-таки она смотрится всегда с удовольствием. Она удержалась даже и на французской сцене, на которой ее давали в первый раз в 1741 году. Говорят, что сюжет ее заимствован из одного романа под заглавием „Mademoiselle de Bontems“.⁴⁰ Я не знаю этого романа, но если из него же взята и вторая сцена третьего действия,⁴¹ то я должен позавидовать не де ла Шоссе, а незнакомцу, и притом позавидовать тому в пьесе, ради чего желал бы быть автором *Меланиды*.

Перевод пьесы недурен, несравненно лучше итальянского, помещенного во втором томе *Театральной библиотеки* Диодати.⁴² К утешению большинства наших переводчиков я должен сказать, что их итальянские собратья по ремеслу бывают часто еще гораздо хуже их. Однако, чтобы переводить хорошие стихи хорошою прозою, мало одной верности, или, лучше сказать, нужно нечто иное. При излишней точности всякий перевод выходит неловким, потому что не все то, что на одном языке хорошо, может быть так же хорошо на другом. Но когда переводят точно стихи, то перевод выходит кроме

того водянист и неуклюж. Где тот счастливый стихотворец, который бы, соображаясь с мерою слогов или рифмою, не выразил некоторых мест сильнее или слабее, чем бы выразил, не стесняясь этими рамками? Но положим, что переводчик не умеет соблюдать этих оттенков, что у него нет настолько вкуса и смелости, чтобы в одном месте оставить без внимания второстепенную мысль, в другом вместо метафоры употребить собственное выражение, наконец, в третьем дополнить или высказать пропущенную автором мысль. В таком случае он передаст нам все небрежности оригинала и отнимет у них и то извинение, каким являются для них трудности в отношении симметрии и благозвучия на языке подлинника.

Роль Меланиды играла одна актриса, которая после девяти-месячного отсутствия из театра снова явилась на сцену со всеми теми достоинствами, которые признавали за ней и которыми восхищались знатоки и не знатоки, люди понимающие и не понимающие. С серебристым тембром весьма звучного, очаровательного голоса, с весьма открытою, весьма спокойною и тем не менее очень выразительною физиономией госпожа Лёвен соединяет нежность и быстроту чувства, тонкую восприимчивость и теплоту, которые, правда, выражаются ею не с такою живостью, как многие того желают, но всегда грациозно и с достоинством. Декламирует она верно, но без особой выразительности. Полное отсутствие повышенных акцентов вызывает однообразное впечатление, но в этом ее нельзя упрекнуть: некоторую скудость в применении акцентов она умеет восполнить другим качеством, о котором, к сожалению, очень многие актеры не имеют понятия. Объяснюсь. Известно, что в музыке называется *tempo* (движение, темп). Это не такт, но та степень медленности или скорости, с которой выполняется такт. Это движение равномерно во всей пьесе: с какою скоростью игрались первые такты, с такою же самой должны играть и все до последнего. Подобная равномерность необходима в музыке, потому что *одна* пьеса может производить только один род впечатлений, и без этого условия невозможно было бы никакое сочетание различных инструментов и голосов. Совсем иное дело декламация. Если мы будем смотреть на период, состоящий из нескольких членов, как на особую музыкальную пьесу, а члены его примем за такты, то эти члены никогда не должны произноситься с одинаковою скоростью, даже и в том случае, если они одинаковой длины и состоят из одинакового количества равномерных слогов. Они не могут иметь одинаковой силы и достоинства ни по отношению к ясности и выразитель-

ности, ни по отношению к тому чувству, которым проникнут весь период. Поэтому естественно, что те члены, которые имеют менее значения, произносятся скоро, бегло, как бы небрежно, а на более важных останавливаются, протягивая их, отчеканивая каждое слово, каждый слог. Степени этого разнообразия бесконечны, и хотя их нельзя обозначить никакими искусственными делениями времени и определить их относительное достоинство, однако их различает самый неразвитый слух так же точно, как самый необразованный человек понимает, когда речь льется от сердца, исполненного чувства, а не произносится просто на память. Впечатление, производимое этим, постоянно изменяющимся движением голоса, невероятно. И если прибить все изменения интонации то есть не только переход голоса от высоких нот к низким, от сильного тона к слабому, но и от грубого в нежный, от отрывистой речи к округленной, даже от тона сурового в ласковый, — конечно, там, где это нужно, — тогда перед нами явится та натуральная музыка, против которой не может устоять наше сердце, потому что оно чувствует, что речь льется от души, а искусство участвует в ней лишь постольку, поскольку само оно может стать природой. Та актриса, о которой я говорю, в этой музыке превосходна. С нею никто не может сравниться, кроме Элгофа, но последний делает интенсивные акценты еще и на каждом слове, о чем она не заботится. Благодаря этому он способен довести свою декламацию до высшей степени совершенства. Но, быть может, она обладает и этой способностью, и я суеверно о ней так только потому, что не видел ее еще в таких ролях, где трогательное чувство переходит в пафос. Ожидая игры ее в трагедии, а пока буду продолжать историю нашего театра.

В четвертый вечер (понедельник, 27 мая) была дана новая оригинальная немецкая пьеса *Юлия, или Борьба долга с любовью*.⁴³ Автор ее — венский писатель Гейфельд, который сообщил нам, что две его пьесы заслужили одобрение тамошней публики. Я не знаю их, но, судя по этой пьесе, они, должно быть, не совсем плохи.

Главная основа фабулы и большая часть положений заимствованы из *Новой Элоизы* Руссо. Я желал бы, чтобы Гейфельд, прежде чем поиняться за работу, прочел и изучил отзыв об этом романе в *Письмах о новейшей литературе*.⁴⁴ Тогда он вернее оценил бы красоты своего оригинала, и, быть может, некоторые места его пьесы вышли бы удачнее.

В отношении творческой изобретательности *Новая Элоиза* не обладает большими достоинствами, и лучшие места ее

совсем не пригодны для сценической обработки. Положения в ней или обыденные или нелепые, а немногие удачные отделены одно от другого такими значительными промежутками, что без натяжки их нельзя было сжать в узкую рамку драмы в трех действиях. Фабула не могла иметь на сцене такого конца, как в романе, где она скорее обрывается, чем кончается. В пьесе обожатель Юлии должен был стать счастливым, и Гейфельд делает его счастливым. Он получает руку своей ученицы. Но подумал ли автор о том, что его Юлия — вовсе не Юлия Руссо? Однако, кому дело до того, Юлия ли это Руссо или нет, лишь бы это была вообще личность, интересующая нас! Но последнего-то именно и нет в ней: она — просто маленькая влюбленная дурочка, которая иной раз довольно мило болтает, когда Гейфельд вспомнит какое-нибудь хорошее место из Руссо. „Образ Юлии в романе двойствен, — говорит критик, об отзыве которого я упоминал. Сначала это слабая и даже несколько кокетливая девушка, которая затем превращается в матрону, своими добродетелями превосходящую всех женщин, о которых когда-либо писали поэты“. Она делается такой благодаря покорности, принесению в жертву своей любви, той победе, которую она одерживает над своим сердцем. Но если в пьесе мы не слышим и не видим ничего подобного, так что же остается от Юлии, как не слабая кокетливая девушка, у которой на языке добродетель и мудрость, а в голове глупость?

Гейфельд перекрестил Сен-Пре, героя Руссо, в Сигизмунда. Имя Сигизмунд отзывается у нас слугою. Я бы желал, чтобы наши драматические поэты были несколько осмотрительнее даже в таких мелочах и внимательнее к тону высшего общества. Сен-Пре уже и у Руссо играет роль весьма жалкую. „Все они называют его философом, — говорит упомянутый критик. — Философом! Желал бы я знать, что этот молодой человек во всем романе говорит и делает такого, что заслуживало бы этого имени? На мой взгляд он — самый глупый человек, какой только есть в свете, который в пустых фразах превозносит до небес разум и мудрость, а у самого их нет ни малейшей искры. В любви он причудлив, напыщен и необуздан, а во всех прочих его поступках не заметно ни малейшего следа обдуманности. Он высокомерно верит в свой ум, однако у него не хватает решимости и шагу ступить без поддержки своей ученицы или друга“. Но насколько немецкий Сигизмунд еще ниже этого Сен-Пре!

Статья IX

29 мая 1767 года

В романе Руссо Сен-Пре еще находит возможность иной раз блеснуть своей образованностью и играть деятельную роль человека честного. А Сигизмунд, герой комедии, всего только маленький надутый педант, который делает из своей слабости добродетель и сильно обижается на то, что не всегда ценят его нежное сердечко. Вся его деятельность сводится к двум великим глупостям: молокососу хочется подраться и сразить противника.

Автор сам понимал, что его Сигизмунд мало себя проявляет; но он думает поправить этот недостаток оговоркою,⁴⁵ что „такой человек, как он, не может совершить великих дел в двадцать четыре часа, подобно королю, которому случаи к этому представляются каждую минуту. Следует наперед согласиться, что он честный человек, каким и описывается; ведь довольно и того, что таким считают его и Юлия, и мать ее, и Клариса, и Эдуард, — все люди честные“.

Мы хорошо делаем, если в обыденной жизни не относимся к людям с обидным недоверием и вполне полагаемся на те отзывы, которые честные люди высказывают один о другом. Но имеет ли драматический писатель право угощать нас дешевой этого правила? Разумеется, нет, хотя это значительно облегчило бы ему дело. На сцене мы хотим видеть, каковы выведенные личности, а видеть это можно только по их действиям. Если мы будем допускать в них хорошие качества только на веру, с чужих слов, то они сами по себе несколько не интересуют нас; мы будем совершенно равнодушны к ним, и, если мы никогда не будем иметь ни малейшего доказательства этих качеств на деле, это даже бросит дурную тень на тех, по доверию к которым мы только и составили бы себе о них такое мнение. Итак, мы далеко не согласны считать Сигизмунда прекрасным, отличным молодым человеком потому только, что таким его провозглашают Юлия, ее мать, Клариса и Эдуард. Напротив, мы начинаем не доверять проницательности всех этих людей, если собственными глазами никогда не видим ничего такого, что бы оправдывало их благоприятный отзыв. Действительно, в двадцать четыре часа обыкновенный человек не может совершить много великих дел. Но кто же требует великих? Характер человека может обнаружиться и в самых ничтожных поступках; с точки зрения поэтической

оценки самые великие дела те, которые проливают наиболее света на характер личности. Как это вышло, между прочим, что в двадцать четыре часа Сигизмунд нашел случай решиться на две величайшие глупости, какие только могли притти в голову человеку в его положении? Обстоятельства этому способствовали, мог бы ответить автор; но он, конечно, не скажет этого. Однако как бы ни были естественны, как бы ни были искусно подобраны обстоятельства, все-таки те глупости, которые готов совершить герой, оказывают невыгодное действие на наше суждение об этом молодом, стремительном, мнимом мудреце. Мы видим, что он поступает дурно, а о том, что он может поступать хорошо, мы только слышим; к тому же нам не приводят ни одного примера, а говорят об этом в самых общих, самых неопределенных выражениях.

Руссо лишь едва коснулся сурового обращения с Юлией отца ее, который принуждает дочь выйти замуж не за того, кого избрало ее сердце. Гейфельд отважился изобразить это положение в целой сцене. Мне нравится смелость в молодом поэте. У него отец толкает свою дочь так, что она падает. Я несколько тревожился за исполнение этой подробности на сцене. Но напрасно: наши актеры хорошо сладили ее; отец и дочь настолько соблюли при этом благопристойность, и эта благопристойность так мало повредила правдоподобию, что я должен был признаться, что если уж этим актерам нельзя доверять исполнение подобных сцен, то нельзя доверять никаким. Гейфельд требует, чтобы лицо у Юлии было в крови, когда мать поднимает ее. Он должен порадоваться, что эта подробность опущена. Пантомима никогда не должна превращаться в отталкивающее зрелище. Хорошо, если в таких случаях разгоряченному воображению зрителя покажется кровь, но на самом деле изображать этого не следует.

Следующая затем сцена — самая выдающаяся в целой пьесе. Она принадлежит Руссо.⁴⁶ Я сам не знаю, но что-то неприятное примешивается к нашему чувству патетического при виде отца, умоляющего свою дочь на коленях. Наше чувство оскорблено и задето при виде унижения того лица, которому сама природа дала такие священные права. Руссо следует простить, этот необычайный рычаг, — слишком велика масса, которую ему приходится привести в движение. Но на Юлию не действуют никакие доводы. Она в таком состоянии духа, что крайнюю строгостью можно только еще более укрепить ее решимость. Ее можно было только вдруг потрясти чем-нибудь совершенно неожиданным и сломить в тот момент, когда она еще не

опомнилась. Возлюбленная должна была бы снова превратиться в послушную дочь, кокетливая нежность перейти в слепое послушание. Руссо не видел средств получить эту перемену у природы, поэтому решился как бы вынудить его у нее или, если угодно, похитить. А иначе мы впоследствии никаким образом не могли бы простить Юлии того, что она принесла самого пылкого любовника в жертву самому холодному мужу. Но в комедии этой жертвы не приносится; тут в конце концов уступает не дочь, а отец. Поэтому не следовало ли Гейфельду несколько смягчить тот прием, при помощи которого Руссо хотел оправдать странность этого самопожертвования и необычайное в нем избавить от упрека в неестественности? Однако все критика да критика, и конца ей нет! Ведь если бы Гейфельд сделал это, то мы лишились бы одной сцены и весьма сильной, хотя она не совсем гармонирует с характером целой пьесы. Он лишил бы свою копию того яркого освещения, которое, хотя нам и не ясен его источник, оказывает на нас прекрасное действие. То мастерство, с которым Эггоф провел эту сцену, движение руки, которым он набросил себе на лицо прядь седых волос и с которым заклинал дочь, — все это искупает легкий недостаток, быть может, ни для кого незаметный, кроме холодного художественного критика, когда он расчленяет план пьесы.

Вечер закончился маленькой пьесой *Клад*,⁴⁷ написанной в подражание Плавтовой комедии *Trinummus*, в которой автор старался сжать все комические сцены своего подлинника в один акт. Сыграли ее очень хорошо. Все актеры знали свои роли в совершенстве, что так необходимо для легкой комедии. Если неудачная выходка, опрометчивость, игра слов передаются медленно и с запинками, если действующие лица долго думают над такими мелочами, которыми хотят лишь вызвать улыбку у зрителя, то мы непременно будем скучать. Остроты должны говорить быстро, чтобы у зрителя не было ни минуты времени обдумать, насколько они остроумны или неостроумны. В этой пьесе женских ролей нет; единственная женщина, какую бы можно было здесь ввести, — это холодная любовница, но уж, конечно, лучше никакой не нужно, чем подобная. Но я бы вообще никому не советовал допускать такую исключительность. Мы слишком привыкли видеть представителей обоих полов вместе и при отсутствии прекрасного пола чувствуем, что чего-то недостает.

Эту комедию Плавта у итальянцев поставил на сцену Чекки,⁴⁸ а у французов в недавнее время Детуш.⁴⁹ Оба они

сделали из нее большие пятиактные пьесы и потому принуждены были дополнить замысел римского поэта с помощью собственных изобретений. Пьеса Чекки называется *Приданое*, и Риккони⁵⁰ в своей истории итальянского театра признает ее одной из лучших старинных пьес. Комедия Детуша известна под заглавием *Клад* и была сыграна один только раз на итальянском театре в Париже⁵¹ в 1745 году, да и в этот единственный раз ее не доиграли до конца. Она не имела никакого успеха и в печати появилась уже после смерти автора, следовательно, несколькими годами позднее немецкой пьесы *Клад*. Не Плавт был изобретателем этого удачного сюжета, нашедшего столь много усердных подражателей, а Филемон,⁵² у которого пьеса носила то самое простое заглавие, под которым она снова явилась на немецком языке. У Плавта была своя особая манера озаглавливать пьесы; всего чаще он заимствовал заглавие от самых ничтожных обстоятельств. Этой пьесе, например, он дал заглавие *Trinummus* (трешница), потому что сикофант⁵³ получил за свой труд три монеты.

Статья X

2 июня 1767 года

В пятый вечер (вторник, 28 апреля) дана была пьеса Детуша *Непредвиденная поуха, или Поуха без поухи*.

Если мы перелистаем летописи французского театра, то найдем, что самые веселые пьесы этого автора имели как раз самый ничтожный успех. Ни эта пьеса, ни *Спрятанный клад*, ни *Привидение с брабаном*, ни *Деревенский поэт* не удержались на сцене и мало игрались даже в то время, когда еще были новы. Весьма многое зависит от того, как автор заявляет о себе, или в каком тоне он пишет свои лучшие произведения. Устанавливается некое молчаливое соглашение, что он принял на себя обязательство никогда не отступать от раз принятого тона, а если отступает, то зрители считают себя в праве приходить в изумление. Ищут автора в самом авторе и думают, что нашли нечто худшее, если не встречают того, что искали. В своих пьесах *Женатый философ*, *Хвистун*, *Мот* Детуш дал образцы более изящного и тонкого комизма, чем тот, какой публика привыкла находить у самого Мольера даже в наиболее серьезных его комедиях. Критики, которые так любят все подводить под разряды, тотчас же заявили, что это его настоящая

сфера. То, что у поэта было, может быть, лишь делом случайного выбора, они признали его преобладающим направлением и главным свойством таланта. К тому же, что он раз другой не захотел сделать, они отнеслись как к его неумелости, а когда он захотел, то (и не характерно ли это для критиков!) они решились лучше быть несправедливыми к нему, чем переменить свой опрометчивый приговор. Я не хочу этим сказать, что плоский комизм *Детуша* равноценен мольеровскому. И, действительно, он гораздо более натянут, чем у Мольера; в нем больше остроумия, чем художественной правды; поэтому глупцы у него редко бывают теми простодушными глупцами, какими их сделала природа. Они чаще всего какие-то деревянные, как бы искусственно вырезанные, перегружены аффектацией, странными манерами и педантизмом; его Шульвиц,⁵⁴ его Мазуры⁵⁵ поэтому скорее холодны, чем забавны. И, несмотря на это (а это все, что я хотел сказать), его веселые пьесы не до такой степени бедны истинным комизмом, как думают люди с изнеженным вкусом. Иногда в них встречаются сцены, которые заставляют нас смеяться от всей души, и они одни могли бы дать автору право на почетное место в ряду комических поэтов.

Затем следовала новая комедия в одном действии под заглавием *Новая Агнесса*.⁵⁶

Мадам Гертруда в глазах света разыгрывала благочестивую неприступность, а тайком была услужливою, пылкою подругой некоего Бернара. „Какое счастье! О, какое счастье ты даешь мне, Бернар!“ воскликнула она однажды в пылу увлечения, а дочь подслушала это. На следующий день утром прелестная простодушная девушка спрашивает ее: „Мама, кто же это такое Бернар, который делает людей счастливыми?“ Мать видит, что ее тайна открыта, но она скоро нашлась. „Это святой, дочка, которого я недавно выбрала себе, один из самых главных в раю“. Спустя немного времени дочь познакомилась с неким Гиларием. Доброе дитя находило большое удовольствие в его обществе. Но у маменьки является подозрение; она подсматривает за счастливой парочкой, и вот она слышит у дочери такие же блаженные вздохи, какие дочь слышала недавно у нее. Маменька сердится, подстергает дочь и сильно гневается. „Что ж тут такого, дорогая маменька? — говорит, наконец, спокойная девушка. — Вы выбрали себе святого Бернара, а я... я святого Гилария. Почему же не так?“ Это одна из тех назидательных сказок, которые подарила юному поколению мудрая старость божественного Вольтера.⁵⁷ Фавар⁵⁸

нашел ее настолько поучительною, насколько должен быть поучителен сюжет комической оперы. Он не нашел в ней ничего предосудительного, кроме имен святых, а с этим затруднением он сумел справиться. Из Гертруды он сделал существо платоническое, приверженницу учения Габалиса.⁵⁹ Святой Бернар обратился в сильфа, который посещает добродетельную женщину под именем и под видом хорошего знакомого. Гиларий тоже сделался сильфом и т. д. Одним словом, явилась оперетка *Избелла и Гертруда, или Мнимые сильфы*,⁶⁰ она-то и послужила основой для *Новой Агнессы*. В ней автор старался несколько примениться к нашим нравам, особенно заботился о благопристойности. Прелестная девушка отличается очаровательнейшей, достойной всякого уважения невинностью. В произведении не мало истинно комических выдумок, которые отчасти принадлежат немецкому автору. Я не могу подробно распространяться о тех изменениях, которые он внес в подлинник; но люди со вкусом, знавшие последний, желали, чтобы автор оставил лучше соседку вместо отца. Роль Агнессы играла госпожа Фельбрих, молодая девушка, которая обещает со временем быть прекрасной актрисой и поэтому заслуживает полнейшего одобрения. Молодость, наружность, выражение лица, голос, — все в ней как нельзя более кстати; и хотя при таких блестящих природных средствах многое удастся в такой роли само собой, однако за нею надобно признать и много тонкости; у нее видны обдуманность и искусство, впрочем, не больше и не меньше того, сколько нужно для роли Агнессы.

В шестой вечер (среда, 29 апреля) давали *Семирамиду* Вольтера.⁶¹

Эта трагедия была поставлена в 1748 году на французскую сцену, имела большой успех и составляет некоторым образом эпоху в истории тамошнего театра. Когда Вольтер написал *Заиру, Альзиру, Брута и Цезаря*, то у него утвердилось то мнение, что трагики его нации во многих отношениях значительно превосходят греков. „У нас, французов, — говорит он,⁶² — греки могли бы научиться более искусной экспозиции и великому искусству так связывать явления между собою, чтобы сцена никогда не оставалась пустою и чтобы ни одно лицо не приходило и не уходило без причины. У нас, — продолжает он, — они могли бы научиться, как должны говорить остроумными ангитезами соперники и соперницы, как может поэт очаровать и изумить публику сильным запасом возвышенных, блестящих мыслей, У нас они могли бы научиться“...

О, конечно, чему только нельзя научиться у французов! Но может случиться, что иностранец, который тоже почитывал древних, иногда смиренно попросит позволения с этим не согласиться. Быть может, он в восторг, что все эти блестящие качества французов не имеют особенного значения для сущности трагедии, что это такие красоты, которых чуждалась величавая простота древних. Но какой толк возражать что-нибудь Вольтеру? Он говорит, и ему верят. Он находил только один недостаток во французской сцене: великие образцовые произведения даются без той пышной обстановки, которой греки удостоивали даже слабые попытки только что зарождавшегося искусства. Парижский театр, ⁶³ прежняя зала для игры в мяч, с украшениями в самом дурном вкусе, где публика в грязном партере стоит, теснится и толкается, справедливо оскорблял его чувства. ⁶⁴ В особенности же не нравился ему варварский обычай пускать зрителей на сцену, где актерам оставалось места едва ли даже столько, сколько требуется для самых необходимых движений. ⁶⁵ Он был убежден, что одно это неудобство лишило Францию многих хороших пьес, которые, без сомнения, отважились бы поставить, если бы сцена была просторнее, удобнее и притом роскошнее убрана. Чтобы дать образец такой пьесы, он написал свою *Семирамиду*. Королева, собирающая сословия своего государства, чтобы сообщить им о своем бракосочетании, привидение, поднимающееся из могильного склепа, чтобы воспрепятствовать кровосмешению и отомстить своему убийце, — этот склеп, в который спускается глупец, чтобы выйти оттуда преступником, — все это действительно представляло для французов нечто новое. На сцене столько шума, так много превращений и требуется такое великолепие, какое привыкли видеть только в опере. ⁶⁶ Поэт хотел дать в своем произведении образец совершенно особенного рода драмы, и хотя он работал не для такой французской сцены, какую она была, но для такой, какую он хотел ее видеть, однако пьеса пока была сыграна настолько хорошо, насколько было можно. При первом представлении зрители сидели еще на сцене, и мне желательно бы было видеть старомодное привидение в таком галантном обществе. Эта несообразность была устранена лишь при следующих представлениях; актеры освободили для себя сцену, и то, что было тогда только исключением, сделанным для такой необыкновенной пьесы, со временем вошло в обычай. Но, впрочем, опять исключительно на парижском театре, в истории которого, как уже сказано, *Семирамида* составляет эпоху. В провинциях еще часто гос-

подствует старая мода, и зрители скорее готовы отказаться от всяких иллюзий, чем от привилегии наступать на шлейф Заирам и Метропам.⁶⁷

Статья XI

5 июня 1767 года

Появление духа было таким смелым нововведением во французской трагедии, и поэт, решившийся на него, оправдывает его такими своеобразными доводами, что стоит несколько остановиться на этом вопросе.

„И кричали, и писали повсюду, — говорит Вольтер, — что уже больше не верят в приведения, и что появление умерших в глазах просвещенной нации представляется просто ребячеством“. „Как! — возражает он на это:⁶⁸ — в древности всегда верили в подобные чудеса, а нам нельзя в этом отношении следовать древности? Как! Наша религия освятила подобные необычайные действия провидения, а нам будет казаться смешным, когда их возобновляют!“

Мне кажется, в этих возгласах больше риторики, чем основательности. (Прежде всего я желал бы, чтобы религия оставалась в этом случае в стороне. В вопросах вкуса и критики доводы, заимствованные из нее, вполне хороши, чтобы заставить противника замолчать, но не так уж пригодны для того, чтобы убедить его. Религия, как таковая, не должна здесь ничего решать, а в качестве свидетельства в пользу древних преданий ее голос имеет такую же цену, — не большую и не меньшую, — как и другие древние свидетельства. Стало быть, нам следует иметь здесь дело только с древностью.)

Совершенно справедливо! Вся древность верила в приведения. Поэтому драматические поэты древности имели право пользоваться этой верой; если у кого-нибудь из них являются пришельцы с того света,⁶⁹ то не следует вооружаться против этого на основании наших более просвещенных взглядов. Но имеет ли то же самое право новейший поэт, который разделяет наши более просвещенные взгляды? Разумеется, нет. Но если действие его драмы относится к той более легковерной эпохе? И в этом случае тоже не имеет права. Ведь драматический поэт не историк,⁷⁰ он не повествует о том, во что верили в старину, а воспроизводит еще раз событие перед нашими глазами, и не ради одной исторической истины, а с дру-

гой, высшей целью. Историческая истина для него не цель, а лишь средство, ведущее к цели. Он хочет вызвать иллюзию и этой иллюзией растрогать нас. Поэтому если справедливо, что мы теперь больше не верим ни в какие привидения, если это неверие неизбежно должно нарушить иллюзию, если без иллюзии мы не можем сочувствовать тому, что изображает поэт, то он будет поступать в ущерб себе, рассказывая нам тем не менее такие небылицы, и все искусство, какое он употребит на них, будет потрачено даром.

Следовательно? Следовательно, никоим образом не допускается выводить на сцене привидений и духов? Стало быть, для нас этот источник ужасного и патетического иссяк? Нет, это была бы слишком большая потеря для поэзии, и разве нет примеров, что гений смеется над всякою философиею и умеет представить страшными для вашего воображения такие вещи, которые холодному рассудку кажутся весьма смешными? Следовательно, вывод будет совершенно иной, и наша предпосылка окажется ложной. Мы больше не верим в привидения. Кто это говорит? Или, лучше сказать, что это значит? Значит ли это, что мы, наконец, так далеко подвинулись вперед в наших взглядах, что можем доказать невозможность привидений? Некоторые неопровержимые истины, противоречащие вере в привидения, настолько общеизвестны и ясны сознанию даже простого человека, что все, что несогласно с ними, должно казаться ему смешным и пошлым? Такого значения эта фраза не может иметь. Мы не верим в привидения. Это может только значить, что в этом вопросе, относительно которого можно сказать почти столько же за, сколько и против, который не решен и не может быть решен, господствующее воззрение больше склоняется на сторону отрицательных доводов. Немногие держатся этого образа мыслей, а большинству лишь хочется показать вид, что оно держится его. Последние много кричат и задают тон. Большинство людей молчит, относится к делу равнодушно и думает то так, то сяк: среди белого дня с удовольствием слушает насмешки над привидениями, а во тьме ночи дрожит от рассказов про них.⁷¹

Но неверие в привидения в этом смысле ни в малейшей мере не может и не должно мешать драматическому поэту прибегать к ним. Зародыш веры в них кроется в душе у всех нас, а чаще всего у тех, для кого поэт главным образом творит. От его искусства зависит только дать развиваться этому зародышу; известными приемами он может дать вес доводам

и пользу их существования. Если он располагает ими, то чему бы мы ни верили в обыденной жизни, на сцене он может заставить нас верить, во что ему угодно.

Таким поэтом является Шекспир и, пожалуй, только он один. При появлении его привидения в *Гамлете* волосы встают дыбом на голове, все равно, прикрывают ли они мозг, верующий в духов или неверующий. Вольтер напрасно сослался на это привидение: оно делает и его и его дух Нина просто смешными.

Привидение Шекспира, действительно, пришло с того света: так нам кажется. Оно является в торжественный час, в тишине ночи, внушающей страх, окруженное всею тою мрачной и таинственной обстановкою, в которой мы привыкли ожидать и воображать его по рассказам няньки. Привидение же Вольтера не годится даже в чучела, которыми можно пугать детей: это просто переодетый комедиант, у которого ничего нет, который ничего не говорит, ничего не делает такого, что бы он должен говорить и делать, чтобы заставить верить нас, что он именно то, за что выдает себя. Напротив, все те обстоятельства, при которых он является, нарушают иллюзию и показывают, что это выдумка холодного поэта. Он и хотел бы обмануть и устроить нас, да не знает, как это сделать. Примите во внимание только это одно: привидение Вольтера выходит из своей могилы среди белого дня, является в собрание государственных сановников, и о появлении его возвещает удар грома. Где это слышал Вольтер, что привидения бывают так дерзки? Любая старуха могла бы сказать ему, что они боятся дневного света и совсем не любят являться в многочисленное общество. Однако Вольтер, без сомнения, сам знал это; но он был настолько осторожен и щепетилен, что не хотел прибегать к обычной вульгарной обстановке. Ему хотелось вывести на сцену привидение, но привидение более благородного тона, и этим благородным тоном он испортил все дело. Такое привидение, которое выбирает для себя обстановку и идет против всякого предания, против всего того, что считается приличным между привидениями, по-моему — не настоящее привидение; и все то, что в этом случае не поддерживает иллюзии, разрушает ее.

Если бы Вольтер обратил хоть некоторое внимание на пантомиму, то он и с другой точки зрения понял бы, как неудобно выводить привидения в присутствии многочисленного общества. При виде его все разом должны обнаружить страх и ужас на разные лады, а иначе картина будет представлять

мертвенную симметрию балета. Наберите для этого толпу глупых статистов; как бы вы удачно ни выбрали их, все-таки вследствие разнообразных проявлений одного и того же аффекта внимание зрителей будет делиться и отвлекаться от главных лиц. Чтобы последние произвели на нас надлежащее впечатление, мы не только должны видеть их, но и не видеть ничего другого, кроме их. У Шекспира привидение обращается к одному Гамлету; в той сцене, где присутствует при этом мать, последняя не видит и не слышит его.⁷² Следовательно, все наше внимание сосредоточено на Гамлете, и чем более проявлений страха и ужаса замечаем мы у него, тем охотнее готовы принять явление, произведшее в нем такое смятение, именно за то, за что он его принимает. Привидение действует на нас больше через него, чем само по себе. Впечатление, которое оно производит на Гамлета, передается нам, и действие его на нас так очевидно и сильно, что мы не можем сомневаться в причине, хотя она необычайна. Как плохо понял Вольтер и этот художественный прием! Многие пугаются его духа, но не особенно. Семирамида только восклицает: „О небо! Я умираю“, а остальные так же мало стесняются с ним, как мало стеснялись бы приятелем, который неожиданно явился в то время, когда все предполагали, что он далеко.

Статья XII

9 июня 1767 года

Есть, я заметил, еще одно различие между призраками поэтов английского и французского. Привидение Вольтера — не что иное, как поэтическая пружина, которая нужна только для связи действия; само по себе оно нисколько не интересует нас. Напротив, привидение Шекспира есть лицо поистине действующее, в судьбе которого мы принимаем участие; оно внушает нам не только ужас, но и сострадание.

Эта разница, без сомнения, произошла от разных взглядов обоих поэтов на привидение. Вольтер смотрит на появление умершего как на чудо, а Шекспир — как на явление совершенно естественное. О том, кто из них мыслит более философски, не может быть и речи; но Шекспир мыслит более в духе поэзии. Вольтер совсем не смотрит на дух Нина как на существо, которому и за гробом доступны чувства удовольствия и неудовольствия, к которому, следовательно, мы можем чув-



Emilia Galotti.
Auffz: 2. Auftr. 6.

„Эмилия Галотти“. Действие II, сцена 6
С гравюры Мейля

Hamburgische Dramaturgie.



Erster Band.

H a m b u r g.
In Commission bey J. H. Cramer, in Bremen.

Титульный лист первого издания „Гамбургской драматургии“ Лессинга

ствовать сострадание. Поэт просто хотел показать нам, что высшее существо может допустить и исключение из своих вечных законов, чтобы разоблачить и покарать тайные преступления.

Я не хочу сказать, что было бы ошибкою со стороны драматического поэта излагать свою фабулу так, чтобы она служила для разъяснения или подтверждения какой-нибудь великой нравственной истины. Но я осмеливаюсь сказать, что это вовсе не нужно, что могут быть весьма поучительные и безукоризненные пьесы, не имеющие в виду никакой такой отдельной максимы, что неосновательно считать последнее нравственное изречение, которое мы находим в конце некоторых трагедий древних, целью, для которой только и написано все произведение.

Поэтому, если бы *Семирамида* Вольтера не отличалась никакими другими заслугами, кроме именно этой, которую он так превозносит, то есть, что она может научить чтить верховное правосудие, которое избирает необычайные средства, чтобы покарать за необычайные злодеяния, то в моих глазах эта пьеса была бы только очень посредственною пьесой, тем более, что и самая мораль не относится к числу особенно назидательных. Бесспорно, гораздо достойнее высшей мудрости — совсем не прибегать к этим необычайным средствам, и мы думаем, что она подчиняет воздаяние за добро и зло общему порядку вещей.

Но я не хочу долгие останавливаться на разборе этой пьесы; лучше скажу еще несколько слов о том, как она была поставлена. У нас все причины быть довольными. Сцена достаточно просторна, так что действующие лица, которых поэт выводит в разных явлениях, не теснятся на ней. Декорации новые, сделаны с отменным вкусом, и, несмотря на частую перемену места, действие достаточно сосредоточено в одном пункте.

В седьмой вечер (четверг, 30 апреля) игралась пьеса Детуша *Женатый философ*.⁷³

Эта комедия была поставлена в первый раз на французской сцене в 1727 году и встретила такое общее одобрение, что в течение года дана была тридцать шесть раз. Немецкий перевод не прозаический из полного берлинского собрания произведений Детуша, но в стихах; над отделкой и исправлением его трудилось несколько рук. В нем, действительно, много удачных стихов, но есть также много мест шероховатых и натянутых. Нельзя описать, насколько эти места затруднительны

для игры актера, и все-таки мало французских пьес, которым бы более посчастливилось на какой-либо немецкой сцене, чем этой комедии — на нашей. Роли были распределены самым удачным образом, и особенно мастерски играют: г-жа Лёвен — капризную Селианту, Аккерман, ⁷⁴ безукоризненно изображающий Жеронта. Считаю лишним говорить о самой пьесе. Она всем известна и, без сомнения, принадлежит к числу тех образцовых произведений французской сцены, которые и у нас всегда пользуются большим успехом.

В восьмой вечер (пятница, 1 мая) давалась *Кофейня, или Шотландка* Вольтера. ⁷⁵

По поводу этой комедии можно было бы рассказать длинную историю. Автор, издавая ее, выдал ее за перевод английской пьесы Юма, не известного историка и философа, но другого, одноименного писателя, ⁷⁶ который стал известен своею трагедиею *Дуглас*. В изображении некоторых характеров у нее есть отчасти сходство с *Кофейницей* Гольдони. ⁷⁷ В особенности его дон Марцио, повидимому, служит прообразом Фрелона. Но у Гольдони это просто злой человек, а у Вольтера в то же время и жалкий писака, которого он назвал Фрелоном, чтобы толкователи скорее узнали в нем его заклятого врага, журналиста Фрерона. ⁷⁸ Он хотел этою пьесою убить последнего наповал и, без сомнения, нанес ему весьма чувствительный удар. Мы, иностранцы, не принимаем никакого участия во взаимных ожесточенных нападках французских ученых, отвлекаемся от личностей в этой пьесе и видим в Фрелоне лишь верное изображение того рода людей, которые и нам не чужды. У нас также есть свои Фрелоны, как у французов и англичан, только у нас они не имеют такого значения, потому что мы вообще относимся равнодушнее к нашей литературе. Но если бы даже все характерные особенности этого лица совсем не встречались в Германии, то сама пьеса довольно интересна, и честный Фрипорт один в состоянии доставить ей успех. Мы восхищаемся его открытым благородством, и даже англичане были польщены этим характером.

Только ради его они недавно перенесли все произведение целиком на ту почву, на которой оно будто бы возникло. Кольман, ⁷⁹ бесспорно, их лучший комический поэт в настоящее время, перевел *Шотландку*, дав ей заглавие *Английский купец*, и сообщил ей вполне тот национальный колорит, которого ей еще недоставало в подлиннике. Вольтер мнит себя хорошим знатоком английских нравов, ⁸⁰ но часто делал про-

махи в изображении их, как, например, в том случае, когда поселяет свою Линдану в кофейне. У Кольмана ее нанимает в услужение одна чесная женщина, которая содержит меблированные комнаты, и этой женщине более приличествует быть подругой и благодетельницей молодой покинутой красавицы, чем Фабрицию. Кольман старался также придать больше силы изображению характеров, согласно требованиям английского вкуса. Леди Альтон не просто только ревнивая фурия, а хочет казаться женщиною с талантом, со вкусом и ученостью; она разыгрывает из себя покровительницу литературы. Этим автор хотел придать более правдоподобия союзу ее с жалким Фредоном, которого он называл Спаттером. Особенно Фрипорту отведено более широкое поприще деятельности, и он принимает такое же горячее участие в отце Линданы, как и в ней самой. Что делает во французской пьесе лорд Фольбридж, чтобы умилостивить отца, то же самое делает в английской Фрипорт, и он один приводит действие к счастливой развязке.

Английские критики находили в обработке Кольмана изображение чувств превосходным, диалог изящным и оживленным, характеры весьма хорошо очерченными. Но они гораздо выше ее ставят другие пьесы Кольмана, из которых на театре Аккермана была поставлена *Ревнивая жена*. Те, которые помнят эту пьесу, по ней могут приблизительно судить и об остальных. В *Английском купце*, по отзывам тех же критиков, мало действия; интерес, по их мнению, недостаточно разжигается, и весь ход интриги понятен уже с первого действия. К тому же она имеет большое сходство с другими пьесами Кольмана, так что самые лучшие положения в ней не отличаются новизною. Фрипорту, по их мнению, не следовало питать ни малейшей любви к Линдане; от этого его доброе дело теряет всякую цену и т. д.

В этом отзыве критики есть несколько дельных замечаний, но мы, немцы, довольны тем, что действия не так много, и оно не так сложно. В этом отношении английская манера нас рассеивает и утомляет; мы любим простую фабулу, которую можно понять сразу. И подобно тому как англичанам приходится напичкать французские пьесы эпизодами, чтобы они имели успех на их сцене, так мы должны урезывать массу эпизодов в английских пьесах, если мы хотим удачно обогатить ими нашу сцену. Лучшие комедии Конгрива и Уичерли⁸¹ были бы для нас невыносимы, не выкинь мы из них этого излишнего для нас роскошества. С их трагедиями мы легче миримся; они частью не так запутаны, как комедии, и некото-

рые из них пользовались у нас успехом, не подвергаясь изменениям, чего я не могу сказать ни про одну из их комедий.

У итальянцев также есть перевод *Шотландки*, вошедший в первую часть „Театральной библиотеки“ Диодати. Он в точности следует подлиннику, как и немецкий; итальянский переводчик прибавил только одну заключительную сцену. Вольтер сказал,⁸² что в английском подлиннике Фрелона карают в конце, но, как ни заслужена эта кара, она, по его мнению, повредила главному интересу комедии; поэтому он ее выпустил. Итальянскому переводчику это объяснение показалось неудовлетворительным, и он от себя присочинил наказание Фрелону, потому что итальянцы большие ценители справедливости в поэзии.

Статья XIII

12 июня 1767 года

В девятый вечер (понедельник, 4 мая) предполагали дать *Сению*,⁸³ но эпидемическое заболевание разом лишило больше чем половину актеров возможности играть, и пришлось как-нибудь выйти из положения. Повторена была *Новая Агнесса* потом дана музыкальная комедия *Гувернантка*.⁸⁴

В десятый вечер (четверг, 5 мая) была представлена пьеса Детуша *Деревенский поэт*.⁸⁵

В оригинале эта пьеса имеет три действия, а в переводе пять. Без этого изменения она была недостойна быть принятой на *Немецкую сцену* знаменитого покойного профессора Готтшеда,⁸⁶ а его ученая подруга, переводчица, была слишком примерной супругой, чтобы не покоряться слепо критическим приговорам своего мужа. И трудно ли сделать из трех действий пять?

Пусть действующие лица пьют в другой комнате кофе, можно предложить им также прогулку в саду, а если окажется еще какое-либо затруднение, то может выйти служитель, оправляющий лампы, и сказать: „Милостивые государыни и милостивые государи! удалитесь на минутку; антракты придуманы для оправки ламп, да и что толку в вашей игре, если партер не может ничего видеть?“

Перевод вообще недурен, и особенно удались профессорше плохие вирши де Мазюра, как и следовало ожидать. Но так же ли счастлива была она всюду, где она считала нужным укло-

няться от подлинника? Это можно видеть из сравнения. Я слышал, однако, что не одобряют одну такую поправку, хотя почтенная переводчица сделала ее с самым лучшим намерением. В той сцене, где Генриэтта разыгрывает из себя дурочку, у Детуша де Мазюр говорит ей: „Вы, мадемуазель, ставите меня втулик; ведь я считал вас за виртуозку“. — „Фи! — возражает Генриэтта: — за кого вы принимаете меня? Я честная девушка, знайте это“. — „Но, — перебивает ее де Мазюр, — можно быть честной девушкой и в то же время виртуозкой“. — „Нет, — отвечает Генриэтта, — я утверждаю, что тем и другим вместе нельзя быть. Я — виртуозка!“ Заметим, что госпожа Готтшед вместо слова виртуозка употребила слово чудо. Нет никакого чуда в том, что она сделала! — говорили у нас. Она сама считала себя чем-то вроде виртуозки и рассердилась за намек, заключавшийся в этом слове. Ей бы не следовало сердиться; профессорша могла бы без гримасы повторить то, что сказала остроумная и ученая Генриэтта, превратившаяся в дурочку Агнессу. Может быть, ей казалось неприятным только это иностранное слово виртуозка.⁸⁷ Wunder (чудо) звучит более по-немецки, и притом в кругу наших красавиц найдется пятьдесят чудес на одну виртуозку. Но госпожа Готтшед хотела выразиться чисто и понятно; она имела на это полное право.

В заключение вечера дана была *Немая красotka*⁸⁸ Шлегеля.

Шлегель написал эту пьесу для нового копенгагенского театра, на котором предполагали поставить ее в датском переводе. Поэтому, действительно, нравы в ней больше датские, чем немецкие. Несмотря на это, она, бесспорно, наша лучшая оригинальная комедия в стихах. У Шлегеля всюду такая плавная и приятная версификация, и, к счастью для своих последователей, он не писал своих больших комедий стихами. Он легко мог бы оттолкнуть от этих писателей публику, и тогда не только его теория, но и образцы были бы против них. Шлегель сначала сильно увлекся было стихотворной комедией, и чем счастливее он преодолевал бы ее трудности, тем неопровержимее казались бы его доводы. Но когда он сам принялся за дело, то, без сомнения, понял, какого неимоверного труда стоит преодолеть только часть их и сколь малой наградой является отрадное чувство, испытываемое после победы над трудностями, за массу тех мелких красот, которые приходится приносить им в жертву. Французы прежде были так прихотливы, что для них надобно было перекладывать в стихи

прозаические пьесы Мольера после его смерти. И теперь еще они считают комедию в прозе таким произведением, которое может написать каждый из них. Напротив, англичанин готов бежать из театра от комедии в стихах. Только немцы в этом отношении... как сказать, справедливее или снисходительнее? Они принимают то, что им преподносит поэт. Но что бы было, если б они уже теперь вздумали выбирать и примеривать?

Роль немой красавицы представляет своего рода трудности. Немая красавица, говорят, не должна быть непременно глупа, и актриса ошибается, если сделает из нее простоватую, глупенькую барышню. Но немая красавица Шлегеля, конечно, в то же время и глупа; если она ничего не говорит, то оттого, что ничего не думает. Следовательно, тонкость состоит здесь в том, чтобы всюду показать ее в невыгодном свете там именно, где ей приходится думать, чтобы казаться очаровательною, но при этом оставить ей всю ту наружную прелесть, которая механична и которою она может обладать и не думая. Например, вовсе не нужно, чтоб ее походка и поклоны были угловаты; они могут быть такими же ловкими и красивыми, каким можно выучиться у учителя танцев; ведь почему же она не могла бы чему-нибудь выучиться у танцмейстера, если она выучилась даже играть в кадрили.⁸⁹ Она должна играть в эту игру недурно, потому что крепко надеется выиграть деньги у отца. Ее костюм тоже не должен быть ни старомоден, ни неопрятен, потому что госпожа Пратгерн прямо говорит:

Быть может, не к лицу одета? — Покажись!
 Так! — Повернись теперь! — Нарядна и стройна.
 Кто выдумал, что ты рассудка лишена?

Этим осмотром госпожи Пратгерн поэт вообще дал ясно понять, какова должна быть наружность немой красавицы. Она должна быть только красива, но не очаровательна.

Но голову назад откидывать не надо.

Глупая, невоспитанная девушка скорее держит голову вперед, чем назад; откидывать ее назад учит танцмейстер; стало быть, Шарлотта должна показывать, что она — ученица танцмейстера, и чем больше, тем лучше. Это нисколько не идет в разлад с ее немотой, напротив, красивые чопорные манеры, перенятые в школе танцмейстера, как нельзя более идут к немой красавице. Они выказывают красоту ее в лучшем свете, только лишают ее живости.

Что есть рассудок в ней — докажет прелесть взгляда.

Превосходно, если можно найти для этой роли актрису с большими красивыми глазами. Только эти красивые глаза должны быть почти или совсем лишены живости; взгляд их должен быть медленным и тупым, они должны своими неподвижными зрачками как будто стараться зажечь в нас огонь, но ничего не выражать:

Пройдись по комнате. Так! Поклонись! Ах, вот:

В поклоне грации тебе недостает.

Тот совсем превратно поймет эти строки, кто заставит Шарлотту поклониться по-крестьянски, сделать неловкий реверанс. Ее поклон должен быть поклоном, которому ее научили и, как уже сказано, не уронить учителя танцев. Но госпожа Пратгерн должна находить только один недостаток, именно, что она недостаточно жеманна. Шарлотта кланяется, а госпожа Пратгерн хочет, чтоб она при этом рисовалась. Вот вся разница, и госпожа Лёвен очень хорошо поняла это, хотя я не думаю, чтобы вообще роль Пратгерн подходила к ней. Она с трудом скрывает в себе изящную даму; да и вообще некоторым лицам вовсе не идут неблагоприятные поступки, как, например, подмен дочери.

В одиннадцатый вечер (среда, 6 мая) была дана *Мисс Сара Сампсон*.¹⁰⁰

Нельзя от искусства требовать больше того, что делает госпожа Гензель в роли Сары; да и вообще эта пьеса была очень хорошо сыграна. Она несколько растянута, и потому для сцены ее большею частью сокращают. Я сомневаюсь в том, чтоб автор был вполне доволен всеми этими сокращениями. Ведь известно, каковы авторы; у них хотят отнять какую-нибудь безделицу, а они тотчас же кричат: „Вы посягаете на мою жизнь“. Конечно, если пьеса чересчур растянута, то простые пропуски мест — плохое средство против этого, и я не понимаю, каким образом можно сократить сцену, не изменяя весь ход разговора. Но если автору не нравятся сокращения, сделанные посторонней рукой, то пусть он сам их делает, если это стоит труда по его мнению и если он не из тех людей, которые, выпустив свое детище в свет, навеки расстаются с ним.

Госпожа Гензель умерла необыкновенно хорошо, в живописной позе; в особенности меня поразила одна черта. Было замечено, что умирающие начинают перебирать пальцами по платью или по постели. Она весьма искусно воспользовалась этим наблюдением. В ту минуту, как жизнь оставляла ее,

обнаружилась легкая судорога, но только в пальцах оцепеневшей руки. Она ухватилась за платье, приподняла его слегка и тотчас же опустила руку. Это была последняя вспышка угасающей жизни, прощальный луч заходящего солнца. Если кто не будет очарован этою чертою в моем описании, тот пусть винит меня, и в этом случае лучше ему посмотреть игру актрисы самому.

Статья XIV

16 июня 1767 года

Мещанская трагедия ⁹¹ нашла себе весьма основательного поборника в том французском критике, который ознакомил своих соотечественников с *Сар ю Сампсон*. ⁹² 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 очень близко к нашему, весьма 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 для нас оно не делается от этого более интересным. Бывает, что в них вовлечены и целые народы, но для нашего сострадания нужна отдельная личность: государство не может вызвать нашей симпатии, как понятие слишком отвлеченное для наших чувств.

„Мы унижаем человеческое сердце, — говорит также Мармонтель, — ⁹³ и не понимаем человеческой природы, если думаем, что нужны титулы, чтобы волновать и трогать. Священные имена друга, отца, любимого человека, 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 расположение 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? ⁹⁴ Если спросят, кто он, то я отвечу: он был честный человек, и на свою беду он муж и отец; его жена, которую он любит и взаимностью которой пользуется, теперь в крайней нужде и не

может ничего дать, кроме слез, своим детям, которые 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 в внезапном переходе от чести к позору, от невинности к преступлению, от самого отрадного спокойствия к отчаянию, одним словом, в том крайне бедственном положении, в котором человек очутился просто вследствие слабости воли?"

Но напрасно приводят и развивают эти соображения французам их Дидро и Мармонтелю; повидимому, мещанская трагедия все-таки 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 себе считается дурным обществом. Конечно, сильный талант может иметь большое влияние на свой народ; природа нигде не отказалась от своих прав; она, может быть, и во Франции только ждет поэта, 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*,⁹⁵ и, пока у французов разовьется к ней вкус, нам бы следовало сделать ее достоянием нашего театра.

Те замечания касательно недостатков *Сары Сампсон*, которые высказал упомянутый нами критик, отчасти не лишены основательности.⁹⁶ Однако я полагаю, что автор лучше согласится остаться при своих ошибках, чем взять на себя труд, может быть, напрасный, полностью переделывать пьесу. Он помнит, что сказал Вольтер по поводу такого же случая: „Не всегда можно сделать все то, что нам советуют наши друзья. Есть и неизбежные недостатки. Если кто вздумает лечить горб того от его горба, то придется лишить его жизни. У меня ребенок горбатый, однако же в других отношениях он совсем здоров“.

В двенадцатый вечер (четверг, 7 мая) давали пьесу Реньяра *Ифрок*.⁹⁷

Эта пьеса, без сомнения, лучшая из всего того, что написал Реньяр, но Ривьер дю Френи,⁹⁸ который вскоре после него тоже вывел на сцене „игрока“, предъявил Реньяру претензию за этот сюжет. Он жаловался на Реньяра, будто последний похитил у него основной сюжет и различные сцены, но Реньяр отвергал это обвинение, и теперь об этом споре достоверно известно только то, что один из них учинил плагиат. Если это сделал Реньяр, то мы еще должны его благодарить за то, что он преодолел себя и решился употребить во зло доверие своего друга прямо для нашей пользы: он завладел материалом, зная наперед, что тот его только испортит. Поступи Реньяр добросовестнее, мы имели бы довольно жалкого *Игрока*. Все-таки ему следовало сознаться в этом и уделить бедному дю Френи часть той славы, которую он сам стяжал.

В тринадцатый вечер (пятница, 8 мая) шло повторение *Женатого философа*; в заключение дана была пьеса *Любовник-писатель и слуга*.⁹⁹

Автор этой небольшой миленькой пьесы — Серу; он изучал право в то время, в 1740 году, когда дал сыграть ее в Париже итальянцам. Она необыкновенно хороша.

В четырнадцатый вечер (понедельник, 11 мая) играли пьесу Кино¹⁰⁰ *Мать-кокетка* и *Адвоката Пателена*.¹⁰¹

Первую знатоки считают лучшей из пьес XVII века, удержавшихся на французской сцене. В ней действительно много хорошего комизма, которым не погнушался бы сам Мольер. Но пятый акт и вся развязка могли бы быть гораздо лучше; старого слуги, о котором говорится в предыдущих актах, на сцене нет; пьеса оканчивается сухим рассказом, тогда как мы готовились видеть на сцене действие. Но в истории французского театра она вообще замечательна еще тем, что в первый раз на французской сцене появляется маркиз в смешном виде. *Мать-кокетка* — заглавие, тоже не совсем подходящее к пьесе, и Кино лучше бы сделал, если бы оставил другое — *Размолвка любовников*.

Адвокат Пателен — собственно старинный фарс XV века, который в свое время имел необыкновенный успех. Он его и заслуживал по своей необыкновенной игривости и прелестному комизму, вытекающему из самого действия и из положений действующих лиц, а не из отдельных подробностей. Брюэйс подновил его язык и придал ему ту форму, в которой он в настоящее время и дается. Экгоф превосходно исполняет роль Пателена.

В пятнадцатый вечер (вторник, 12 мая) дан был *Вольнодумец*¹⁰² Лессинга.

Здесь эта пьеса известна под заглавием *Пристыженный вольнодумец*, потому что ее хотели отличить от трагедии Браве,¹⁰³ носящей то же заглавие. Собственно говоря, нельзя сказать, чтобы человек исправляющийся был пристыжен. При том здесь вольнодумец не один Адраст: эта черта общая у нескольких личностей. Тщеславная и безрассудная Генриэтта, Лизидор, равнодушный к правде и заблуждению, плутоватый Иогани, — все они разного рода вольнодумцы, и все они в равной мере оправдывают заглавие пьесы. Но что за важность заглавие? Достаточно, если игра была достойна всякого одобрения. Роли все без исключения были распределены хорошо, в особенности Бек играет Феофана со всей той дружеской пристойностью, какой требует эта роль, чтобы рельефнее оттенить негодование, вызванное упорством Адраста, с которым тот не хочет отдать ему должной справедливости; на этом упорстве и зиждется катастрофа.

Вечер закончился пасторалью Пфэффеля¹⁰⁴ *Клад*. Кроме этой небольшой пьесы, автор приобрел себе почетную известность еще другой *Отшельник*. Своей пасторали он хотел придать гораздо больший интерес, чем вообще имеют наши пасторали, все содержание которых составляют любовные шалости. Но часто слог его несколько изыскан и вычурен, поэтому чувства, и без того слишком утонченные, выражаются в высшей степени ученым тоном, так что все это обращается в холодную игру ума. В особенности это следует сказать про его *Отшельника*; автор выдает пьесу эту за небольшую трагедию, назначение которой итти после трогательных пьес, взамен небольших веселых пьесок. Цель очень похвальная, но после слез нам все-таки приятнее смеяться, чем зевать.

Статья XV

19 июня 1767 года

В шестнадцатый вечер (среда, 13 мая) давали *Заиру*¹⁰⁵ Вольтера.

„Любителям истории литературы, — говорит Вольтер, — будет интересно 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 под-

ходящее место для любви, но если уж они непременно желают влюбленных героев, то он их выведет им не хуже кого другого. Пьеса была окончена в восемнадцать дней и имела большой успех. В Париже ее называют христианской трагедией, и ее часто играли вместо *Полиевкта*.¹⁰⁶

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, обращенный в открытое и легко доступное жилище самодержавной государыни; 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 из-за этого отречься от любви; ревнивец, который сам сознает свою неправоту и карает себя за нее, — если все эти престелстные мотивы не подкупят прекрасного пола, то чем еще можно его подкупить?

Сама любовь диктовала Вольтеру его *Заиру*! — говорит один учтивый критик довольно любезно. Он сказал бы вернее: галантность. Я знаю только одну трагедию, которую внушила любовь: это *Ромео и Юлия* Шекспира. Правда, у Вольтера влюбленная Заира высказывает свои чувства весьма тонко и пристойно; но что этот язык в сравнении с тем живым изображением самых малейших, самых неуволвимых изворотов, которыми любовь вкрадывается в нашу душу, тех незаметных побед, которые она одерживает, всех тех ухищрений, при помощи которых она побеждает другие страсти, пока не остается единственным властелином всех наших желаний и антипатий? Вольтер прекрасно понимает канцелярский язык любви, если можно так выразиться, то есть тот язык, тот тон его, к которому прибегает любовь, если хочет высказаться осторожнее и скромнее, если хочет сказать только то, чем можно угодить чопорной софистике и холодному критику. Но самый лучший канцелярист не всегда хорошо знает все правительственные тайны; или если Вольтер и обладал столь же глубоким пониманием сущности любви, как и Шекспир, то он, по крайней мере, не хотел обнаружить его здесь, и потому произведение его оказалось далеко ниже творца.

Почти то же самое можно сказать и по поводу ревности. Ревнивый Оросман — существо очень холодное в сравнении с ревнивым Отелло Шекспира. А между тем очевидно,

что Отелло служил образцом для Оросмана. Сиббер говорит, ¹⁰⁷ что Вольтер завладел факелом, зажженным трагический костер Шекспира. * Я бы сказал: 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 его ревности, то о ней мы не узнаем в конце концов ничего; напротив, Отелло — подробнейший учебник этого пагубного безумия. Здесь мы можем научиться всему: и как называть эту страсть, и как избегать ее.

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, по видимому, 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 сильно хочется сказать о нем очень много хорошего не из желания противоречить этим ученым людям и не для того, чтоб отстоять те ошибки, которые они в нем заметили, но потому, что, по моему мнению, не следовало придавать такого значения этим ошибкам. Предприятие это было трудное; всякий другой, кроме Виланда, ¹⁰⁸ при спешности работы ошибался бы 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, все-таки такая книга, которую у нас нельзя не рекомендовать. Нам еще долго придется изучать те красоты, с которыми он нас знакомит, пока те пятна, которые в ней есть, будут до такой степени заметны для нас, что мы почувствуем необходимость лучшего перевода.

Но возвратимся к *Зауре*. Автор поставил ее на парижской сцене в 1733 году, а через три года она была переведена на английский язык и давалась также в Лондоне

* From English Plays Zara's French author fir'd
Confess'd his Muse, beyond herself, inspir'd
From rack'd Otello's rage he rais'd his style
And snatch'd the brand, that lights this tragic pile.

[*Зауры* автор был, как сам поведал он,
Созданьями творцов английских вдохновен.
Он слог возвысил свой Отелло гневом ярым
И трагедийным сам охвачен был пожаром].

в театре Дрюри-Лен. Переводчиком ее был Аарон Гилль, ¹⁰⁹ сам драматический поэт и не из плохих. Вольтер был весьма польщен этим, и стоит прочесть то, что он говорит об этом в *Посвящении* своей пьесы англичанину Фалькенеру ¹¹⁰ собственным ему тоном горделивой скромности. Но не все, что он говорит, следует принимать за чистую монету, за которую он ее выдает. Горе тому, кто читает сочинения Вольтера без того скептицизма, с которым он написал некоторую часть их!

Он говорит, например, своему английскому другу: „У вас был обычай, которому подчинялся даже Аддисон ¹¹¹ *” — 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 роде, чем остальная часть пьесы; притом в этих стихах непременно должно было заключаться сравнение. Федра, удаляющаяся со сцены, весьма поэтически сравнивается с ланью, Катонн — со скалою, а Клеопатра — с детьми, которые плачут до тех пор, пока не заснут. Переводчик *Заиры* первый отразился защищать права природы против этих приемов, 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. Справедливо, что у англичан, начиная с Шекспира, был обычай кончать парюю рифмованных стихов свои сцены, написанные белыми стихами. Но что в этих рифмованных стихах заключались только сравнения, что эти сравнения непременно должны были в них заключаться, это совершенно несправедливо. 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 Гилль отступил от этого обычая в своем переводе *Заиры*. Почти невероятно, что Вольтер не перечитал своего перевода тщательнее, чем я или кто-либо другой. А, однако, это так. Как верно то, что он написан белыми стихами,

* 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 та же sage девушку, которую нельзя упрекнуть в неблагоприятном поступке. Может быть, сюда идет это значение? Согласно с этим можно перевести так: Аддисон, тот из наших писателей, который всех ближе подходит к нам, безупречным, благоразумным французам.

так же верно и то, что каждое действие кончается двумя или четырьмя рифмованными стихами. Правда, сравнений в них нет; но, как сказано выше, из всех подобных рифмованных стихов, которыми оканчивают свои действия Шекспир, Джонсон, Драйден, Ли, Отуэй, Роу ¹¹² и другие, их наверное, приходится сотня на пять, в которых тоже нет сравнений. Что же нового у Гилля? А если бы и было что-нибудь новое, приписываемое ему Вольтером, все-таки — в третьих — неправда то, что пример его имел такое влияние, которое ему приписывает Вольтер. И до сей поры в Англии является столько же, если не больше, трагедий, в которых акты кончаются рифмованными стихами, сколько таких, в которых этого нет. Сам Гилль не отступал вполне от старинного обычая ни в одной из своих пьес, написанных уже после перевода *Заиры*. И какая важность, слышим ли мы в конце рифмы, или нет? Если они есть, то, быть может, полезны для оркестра, как знак — браться за инструменты, ¹¹³ и этот условный знак гораздо приличнее, когда его указывает сама пьеса, чем когда он дается свистком или ключом.

Статья XVI

23 июня 1767 года

Английские актеры во времена Гилля играли весьма неестественно; но в особенности 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 Гилль намеревался дать на сцене свой перевод *Заиры*, то поручил роль героини одной молодой особе, которая никогда не играла в трагедии. Он рассуждал так: у этой молодой особы есть чувствительность, голос, видная наружность и понимание приличия. Она еще не усвоила себе ложных театральных приемов: ей не нужно отучаться сперва от ошибок; если она может заставить себя в продолжение часов двух быть действительно тою, которую она представляет, то ей только нужно говорить естественным тоном, и все пойдет хорошо. Так и вышло, и педанты, которые утверждали, наперекор Гиллю, что такую роль может хорошо исполнить только очень долго упражнявшаяся и опыт-

ная актриса, были посрамлены. Эта молодая актриса была жена актера Колге Сиббера,¹¹⁴ и ее первый дебют на восемнадцатом году был верхом совершенства. Замечательно, что и французская актриса, в первый раз игравшая Заиру, была тоже начинающая. Молодая привлекательная девица Госсен¹¹⁵ сразу приобрела себе известность игрою, и даже Вольтер был так очарован ею, что горько жаловался на свою старость.

Роль Оросмана выпала родственнику Гилля, не актеру по профессии, а человеку с большим положением в обществе. Он играл из любви к искусству и нимало не стеснялся выступить перед публикой, чтобы выказать свое дарование, которое имеет такую же цену, как и всякое другое. В Англии не редкость подобные примеры, что люди с положением играют на сцене просто для собственного удовольствия. „Единственно, что в этом удивительно, так это то, что мы этому удивляемся, — говорит Вольтер.¹¹⁶ — Нам бы следовало сообразить, 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 находили, кроме того, что этого 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* перевел граф Гоцци,¹¹⁷ очень точно и весьма изящно; перевод этот помещен в третьем томе его сочинений. На каком языке нежные чувства выражаются трогательнее, как не на итальянском? Но едва ли читатели останутся довольны тою единственною вольностью, которую дозволил себе Гоцци в конце пьесы. После того, как Оросман заколол себя, у Вольтера он произносит еще несколько слов, чтобы успокоить нас насчет участи Нерестана. Что же делает Гоцци? Очевидно, итальянец нашел, что вышло бы очень скучно, если бы турок умер так спокойно. Он влагает в уста Оросману еще одну тираду, полную восклицаний, горьких воплей и отчаяния. В виду ее своеобразия приведу ее внизу под текстом.*

* Questo mortale che per le vene
Tutte mi s'oor'e, omai non è dolore
Che b sti' ad appagarti, anima bella.
Feroce cor, cor disrietato, e misero,
Paga la pena del delitto orrendo.
Mani crudeli — oh Dio — Mani, che si ete
Tinte di sangue di si cara donna



Типы Ганса Вурста

Из книги „Floegels Geschichte des Grotesken-Komischen

Однако странно, как в этом случае немецкий вкус разнится от итальянского! 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 немецкий вкус этого требует? Мы делаем подобные сокращения во многих пьесах. Но зачем мы их делаем? Неужели мы серьезно хотим, чтобы трагедия кончалась кратко, как эпиграмма? Всегда ударом кинжала или последним вздохом героя?

Откуда берется у нас, спокойных и серьезных немцев, это капризное нетерпение, что, как только жертва принесена, мы решительно ничего не хотим слышать даже и нескольких слов, столь 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

Voi — voi — dov'è quel ferro? Un'altra volta
 In mezzo al petto — Oime, dov'è quel ferro?
 L'acuta punta
 Tenebre, e notte
 Si fanno intorno...
 Perché non posso...
 Non posso spargere
 Il sangue tutto?
 Sì, sì, lo spargo tutto, anima mia,
 Dove sei? — più non passo — 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 обагрены
 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 крвь мою, всю кровь
 Пролить до капли?
 Нет, я ее пролью, душа моя...
 Где ты? Слабеют силы... Увидать
 Тебя еще... Я умираю... Боже!]

последний завет великодушного султана, разделили бы удивление и сострадание Нерестана, но нам этого не приходится. Почему же не приходится? На это почему у меня нет никакого потому. Не вина ли это актеров, играющих Оросмана? Тогда будет вполне понятно, что они хотят оставить за собой последнее слово. Заколол себя и удостоился рукоплесканий! Надобно извинить артистам маленькое тщеславие.

Ни у одной нации *Заира* не встретила критика более строгого, чем у голландцев. Фридрих Дуим,¹¹⁸ быть может, родственник знаменитого актера того же имени на амстердамском театре, нашел в ней столько промахов, что счел делом легким написать трагедию лучше ее. Действительно, он написал другую,* в которой главная суть — обращение *Заиры* и которая кончается тем, что султан преодолевает свою страсть и отправляет христианку *Заиру* в ее отечество со всеми теми почестями, которые подобали ее предполагавшемуся возвышению, а старый Лузиньян умирает от радости. Кто желает знать больше? Единственная непростительная ошибка со стороны трагического поэта та, что мы остаемся холодны к его пьесе, как бы он ни старался заинтересовать нас, какими бы правилами ни руководился. Дуимы могут, конечно, критиковать пьесы, но им не следует братья самим натягивать лук *Одиссея*.¹¹⁹ Это я говорю потому, что мне не хотелось бы, чтобы по его неудачной попытке исправить пьесу заключили о неосновательности его 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 Дуим! ведь если бы *Заира* высказалась яснее, что случилось бы с прочими действиями? Не разлетелась ли бы тогда в прах и вся трагедия? — Совершенно справедливо! И вторая сцена четвертого акта так же нелепа. *Оросман*

* *Zaire, bekeerde Turkinne*, Treuerspel, Amsterdam, 1745.

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 катастрофа держится на волоске, то ведь и более серьезные вещи в мире держатся так же непрочно.

Последняя сцена, упомянутая мною, вообще такая, что актер, играющий роль Оросмана, может выказать в ней всю тонкость своего искусства во всем том скромном блеске, который способен оценить лишь такой же тонкий знаток искусства. Он должен переходить от одного душевного движения к другому и суметь немой игрой придать такую естественность этому переходу, чтобы не было заметно ни малейшего скачка и чтобы зритель был увлекаем быстро, но при этом заметною последовательностью. С самого начала Оросман выказывает все свое великодушие, готов и желает простить Заиру, когда ее сердце уже не свободно, если она настолько искренна, что не будет долее скрывать от него этой тайны. Но страсть в нем снова пробуждается, и он требует, чтобы она пожертвовала ему соперником. Он делается до того нежен, что под этим условием уверяет Заиру в своем полном расположении. Но Заира утверждает, что она невинна, а против этого у него есть весьма ясные, по его мнению, доказательства; поэтому им мало-по-малу 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*,¹²⁰ Экгоф выполняет с таким совершенством, что можно подумать, что только он мог служить моделью для критика.

Статья XVII

26 июня 1767 года

В семнадцатый вечер (четверг, 14 мая) дана была пьеса Грессе *Сидней*.¹²¹ Она появилась на сцене в первый раз в 1745 году. Комедия, направленная против самоубийства, не могла иметь в Париже большого успеха. Французы говорили: эта пьеса хороша для Лондона. Не знаю, как сказать; ведь англичане, пожалуй, нашли бы, что Сидней не совсем англичанин; он не особенно энергично принимается за дело.

слишком много философствует раньше, чем приступает к делу, и, напротив, слишком мало после, когда считает дело конченным; его раскаяние может показаться постыдным малодушием; позволить так провести себя слуге-французу! — одно это многие сочтут за такой срам, что после этого — человека только стоит повесить.

Но для нас, немцев, пьеса хороша и в том виде, как она есть. Мы не прочь прикрывать сумасбродство некоторой философией и не считаем за оскорбление, если нас удержат от какой-нибудь глупой выходки и заставят сознаться, что мы плохо философствовали. Поэтому хотя Дюмон и хвастливый француз, однако мы к нему так расположены, что нам неприятны те условности этикета, с которыми подходит к нему автор. Как только Сидней узнает, что, благодаря его догадливости, он столь же далек от смерти, как и самый здравый человек, он восклицает: „Едва верится... Розалия!.. Гамильтон!.. И ты, чья счастливая преданность“ и т. д. К чему эта иерархия? Можно ли жертвовать признательностью этикету? Слуга спас господина, слуге и принадлежит первое его слово, первые изъявления радости, хотя он слуга и стоит ниже своего барина и его друзей. Будь я актер, я прямо решился бы сделать то, что следовало сделать самому поэту. Если бы я не решился обратиться к моему спасителю с первым словом, вопреки его указанию, по крайней мере обратил бы к нему первый трогательный взгляд, поспешил бы к нему первому с объятиями в знак признательности. А после этого я бы обратился к Розалии и Гамильтону, потом снова обратился бы к нему. Будем всегда больше заботиться о человечности, чем о приличиях!

Экгоф играет роль Сиднея превосходно... Это, бесспорно одна из самых сильных его ролей. Едва ли можно изобразить с большим искусством и с большею правдою эту восторженную меланхолию, это чувство бесчувственности, если можно так выразиться, которое составляет основу душевного настроения Сиднея. Какое разнообразие выразительных средств, при помощи которых он как бы придает форму и плоть общим рассуждениям и обращает самые сокровенные свои чувства в предметы как бы видимые! Какая захватывающая убедительность!

В заключение вечера дана была пьеса Аффिशара¹²² в одном действии под заглавием: *Знатного ли он рода?* — перевод с французского. Легко угадать, что тут должны явиться на сцену дурак или дура, для которых родословная — главно

в жизни. Молодой человек, хорошо воспитанный, но сомнительного происхождения, ищет руки падчерицы маркиза. Согласно матери зависит от разъяснения этого вопроса. Молодой человек считал себя только воспитанником буржуа Лизандра, но оказывается, что Лизандр его родной отец. О женитьбе нечего было бы и думать, если бы не открылось, что Лизандр попал в буржуа лишь вследствие несчастных обстоятельств. В сущности он такого же знатного рода, как и маркиз; он тоже сын маркиза, но увлечения молодости принудили его удалиться из отцовского дома. Он хочет прибегнуть к помощи сына, чтобы помириться с своим отцом. Примирение удастся, и пьеса становится к концу весьма трогательной. Так как очевидно характер пьесы больше трогательный, чем комический, то не следовало ли нам ждать заглавия скорее в первом смысле, чем в последнем? Заглавие — вещь поистине ничтожная, но в данном случае я не заимствовал бы его от единственного комического персонажа в пьесе. Заглавие не должно указывать на содержание пьесы или исчерпывать его, но не должно и вводить читателей в заблуждение. А здесь оно это немножко делает. Что легче можно переменить, как не заглавие? Другие отступления немецкого автора от подлинника служат скорее к выгоде пьесы и сообщают ей наш родной колорит, которого нет почти ни в одной из пьес, заимствованных их французского репертуара.

В восемнадцатый вечер (пятница, 15 мая) давали пьесу *Привидение с барабаном*.¹²³

Эта пьеса, собственно, английского происхождения и принадлежит Аддисону. Он написал только одну трагедию и одну комедию. Вообще драматическая поэзия была не его стихией. Но умный человек сумеет справиться со всем; поэтому хоть обе его пьесы и не обладают первоклассными достоинствами, зато отличаются другими, которые все-таки делают их ценными произведениями. Как в той, так и в другой он старался приблизиться к французской правильности; но будь еще хоть двадцать Аддисонов, все-таки эта правильность никогда не придется по вкусу англичанам. Пусть удовлетворяется ею тот, кому неизвестны никакие высшие красоты!

Детуш, лично знавший Аддисона в Англии, переделал его комедию еще более на французский лад. У нас ее дают в его переделке, в которой, действительно, некоторые места вышли изящнее и естественнее, зато другие — холоднее и слабее. Впрочем, если я не ошибаюсь, госпожа Готтшед, которой принадлежит немецкий перевод, имела под рукою

и английский подлинник и опять взяла из него некоторые хорошие места.

В девятнадцатый вечер (понедельник, 18 мая) шло повторение *Женатого философа* Детуша.

В двадцатый вечер (вторник, 19 мая) играли пьесу Реньяра *Демокрит*.¹²⁴

Эта комедия кишит промахами и несообразностями, а все-таки она нравится. Знаток смеется при ее представлении так же от души, как и самый необразованный простолюдин. Что из этого следует? Что красоты, какие в ней есть, истинные, общедоступные красоты, а ошибки, быть может, состоят лишь в нарушении произвольных правил, на которые публика смотрит гораздо снисходительнее, чем желали бы критики. Автор не соблюл единства места;¹²⁵ пусть так. Он упустил из виду все известные факты; и это допустим. Его Демокрит ничем не похож на настоящего Демокрита; его Афины совсем не те, какими мы их знаем. Хорошо; так вычеркните Демокрита и Афины и поставьте вместо них просто вымышленные имена. Реньяр, вероятно, так же хорошо знал, как и всякий другой, что около Афин не было пустыни, не было ни тигров, ни медведей, что во времена Демокрита не было там и царя и проч. Но он не хотел обращать на это внимания, его цель была — изобразить нравы своей страны под чужеземными именами. Главную задачу комического писателя и составляет именно это изображение, а не историческая истина.

Некоторые другие недостатки труднее извинить; таковы: недостаточная интересность пьесы, пустая интрига, масса лишних лиц, безвкусная болтовня Демокрита, безвкусная не потому только, что она противоречит тому понятию, какое у нас сложилось о Демокрите, а потому, что она была бы бессмыслицей в устах каждого, как бы его ни назвал автор. Но чего нельзя простить ради того веселого настроения, в которое нас приводят Страбон и Талер? Однако характер Страбона трудно определить; не знаешь, что о нем сказать; он меняет свой тон со всяким лицом, с которым говорит; то он тонкий и остроумный насмешник, то пошлый шут, то нежничавший школьник, то наглый хлыщ. Та сцена, где он и Клеантида узнают друг друга, весьма комична, но неестественна. Те приемы, с которыми в первый раз играли эти сцены мадемуазель Боваль и ла Торильер,¹²⁶ перенимались одним актером у другого, одной актрисой у другой. Это — самые неприличные гримасы; но так как они освящены преданием у французов и у немцев, то никто не решается в чем-

либо изменить их, и мне бы не следовало говорить, что они, собственно, едва терпимы в самых грубых фарсах. Самый лучший, самый забавный и наиболее выдержанный характер — это характер Талера; он настоящий крестьянин, хитрый и прямой, злой ворчун; с поэтической точки зрения его роль менее всего эпизодична, а напротив, столь же уместна, сколько необходима для развязки.*

Статья XVIII

30 июня 1767 года

В двадцать первый вечер (среда, 20 мая) дана была комедия Мариво¹²⁷ *Ложная доверчивость*.

Мариво трудился для парижского театра почти целую половину столетия; первая его пьеса относится к 1712 году, а умер он в 1763 году 72 лет от роду. Число его комедий доходит приблизительно до тридцати, и больше чем в двадцати из них на сцене появляется арлекин,¹²⁸ в виду того, что он писал их для итальянского театра. К числу этих пьес принадлежит и *Ложная доверчивость*, которая дана была в 1763 году в первый раз без особого успеха, а потом была показана снова через два года с тем большим успехом.

Хотя пьесы Мариво и отличаются разнообразием характеров и интриги, однако очень похожи одна на другую. В них всегда те же блестящие, часто слишком изысканные остроты, тот же философский анализ страстей, тот же цветистый язык, испещренный множеством новых слов. Планы его пьес весьма несложны; но как истинный Каллипид¹²⁹ своего искусства он умеет пройти их узкое пространство таким мелким, но в то же время четким шагом, что в конце нам кажется, будто мы прошли с ним длинный путь. С тех пор как Нейберша, *sub auspiciis* (под покровительством) его великолепия господина профессора Готтшеда, публично изгнала арлекина со своей сцены, все немецкие театры, которые хотели считаться действующими по правилам, сделали вид, что присоединились к этой опале. Я говорю — сделали вид, потому что в сущности они отменили только разноцветную куртку и название роли, но шута оставили. Сама Нейберша играла множество пьес, в которых арлекин был главным лицом. Но арлекин у нее

* *Histoire du Théâtre français*, t. XIV, p. 164.

назывался Генскен и был одет во все белое, а не разноцветное. Поистине, великое торжество изящного вкуса!

В *Ложной доверчивости* тоже есть арлекин; но в немецком переводе он обратился в Петра. Нейберша умерла, Готтшед тоже умер; я думал, что мы опять наденем на арлекина куртку. — Серьезно; если он терпим под чужим именем, то почему же нетерпим под своим? Говорят: „он чужеземное создание“. — Так что же? Я бы желал, чтобы все дураки у нас были иноземцы! — „Он держит себя так, как у нас никто себя не держит“. — Стало быть, арлекину нечего и распространяться о том, кто он. — „Бессмыслица — видеть каждый день одно и то же лицо в разных пьесах“. — Следует смотреть на него не как на отдельное лицо, а как на тип. Не один и тот же арлекин является сегодня в *Тимоне*, завтра в *Соколе*,¹³⁰ послезавтра в *Ложной доверчивости*, как настоящий Ганс на всех улицах; это разные арлекины; тип подвергается тысяче изменений; тот, что является в *Тимоне*, не тот, который в *Соколе*. Первый жил в Афинах, а последний во Франции; им оставили одно и то же имя только потому, что в характерах их есть выдающиеся сродные черты. Зачем мы хотим быть прихотливее, разборчивее в наших удовольствиях, податливее на пустое умничанье, чем... не скажу французы и итальянцы... но чем даже были римляне и греки? Разве их паразит¹³¹ был не то же самое, что наш арлекин? Разве у него тоже не было своего особого костюма, в котором он переходил из одной пьесы в другую? Разве у греков не было особого рода драмы, в которой непременно должны были выводиться на сцену сатиры,¹³² подходили ли они к сюжету пьесы, или нет?

Несколько лет тому назад арлекин защищал свое дело перед судом истинной критики столь же весело, сколь и основательно. Указываю на статью Мёзера¹³³ „О гротескно-комическом“ всем моим читателям, которые еще не знают ее; мнение же тех, которые с нею знакомы, мне известно. Там мимоходом говорится об одном писателе,¹³⁴ у которого есть настолько ума, чтобы со временем быть адвокатом арлекина. Теперь он им сделался! — подумают. Нет; он им всегда был. Он не может припомнить, чтобы когда-нибудь делал те возражения арлекину, которые влагает ему в уста Мёзер, или даже обдумывал их.

Кроме арлекина в *Ложной доверчивости* есть еще и другой слуга, который ведет всю интригу. Обе роли были отлично сыграны, и наш театр в Гензеле и Мерши имеет таких двух актеров, каких лучше и желать нельзя для ролей слуг.

В двадцать второй вечер (четверг, 21 мая) давали *Зельмиру де Беллуа*.¹³⁵

Кто не совсем незнаком с новейшею французской литературой, тот не может не знать имени де Беллуа, автора пьесы *Осада Кале*. Хотя пьеса эта и не стоила того, чтобы из-за нее французы поднимали такой шум, но это самое обстоятельство делает им честь. Оно показывает, что они народ ревнивый к своей славе, для которого не утратили обаятельной силы громкие дела его предков, который, сознавая достоинство поэта и влияние театра на развитие нравственности, не считает первого бесполезным членом своего общества, а последнее — таким предметом, о котором хлопочут только счастливые бездельники. Как мы, немцы, далеко еще отстали от французов в этом отношении! Говоря откровенно, мы в сравнении с ними еще настоящие варвары. Более варвары, чем наши варварские предки, у которых певец был почетным лицом, и которые, при всем своем равнодушии к наукам и искусствам, считали дурацким вопрос о том, кто полезнее как гражданин, бард ли или человек, который торгует медвежьими шкурами и янтарем? Куда я ни оглянусь в Германии, еще нет в ней города, от которого бы можно было ожидать, что он будет питать хоть тысячную долю того уважения и признательности к немецкому поэту, какую питал Кале к де Беллуа. Пусть видят в этом французское тщеславие; но как мы далеки еще от того, чтобы быть способными к такому тщеславию! Да и что мудреного? Даже наши ученые настолько мелочны, что поддерживают пренебрежение нации ко всему тому, что не сразу набивает кошелек.¹³⁶ Говорите о каком угодно творении гения, говорите о поощрении художников, выражайте желание, чтобы богатый, цветущий город только участием своим способствовал благороднейшему наслаждению людей, проводящих дни в тяжелом труде, и самому полезному препровождению времени для других, которые не хотят иметь дел (не будет ли таким делом, по крайней мере, театр?), потом осмотритесь кругом себя и прислушайтесь. „Благодаря бога, — восклицает не один только ростовщик Альбин,¹³⁷ — у наших господ есть дела более серьезные“.

... Eul

Rem poteris servare tuam!..

[... Отлично!

Ты состояние свое сумеешь оберечь].

Более серьезные? Более выгодные, с этим я согласен! Конечно, для нас ничто не выгодно, что имеет хотя бы малое отношение к свободным искусствам. Но

... haec animos aerugo et cura peculi
Cum semel inbuert...

[... Когда забота о рабском прибытке
Душу разъест, словно ржа...].

Но я уклоняюсь в сторону! какое отношение имеет все это к *Зельмире*?

Де Беллуа был молодой человек, который хотел или должен был прийтись за изучение права. Скорее — должен был. Но любовь к театру взяла верх; он отложил Бартоло¹³⁸ в сторону и сделался комедиантом. Несколько времени он играл во французской труппе в Брауншвейге, написал несколько пьес, потом возвратился в свое отечество и вскоре двумя трагедиями приобрел такой успех и так стал знаменит, как если бы в сфере юриспруденции сделался Бомоном. Горе молодому немецкому таланту, который решился пойти по этому пути! Всего вернее его уделом будут презрение и нищета.

Первая пьеса де Беллуа называется *Тит*, а *Зельмира* была второю. *Тит* не имел успеха, и его давали только раз. Но тем больший успех имела *Зельмира*: ее дали четырнадцать раз сряду, и все-таки парижане не насмотрелись вдоволь. Сюжет пьесы изобретен самим автором.

Один французский критик* воспользовался этим случаем, чтобы высказаться вообще против трагедий в этом роде: „Исторический сюжет, — говорит он, — был бы нам гораздо приятнее. Всемирные летописи так богаты громкими злодеяниями, и прямое назначение трагедии в том, чтоб изображать для нашего удивления и подражания великие подвиги настоящих героев. Платя таким образом дань, которую потомство обязано платить их памяти, она воспламеняет сердца современников благородным рвением сравняться с ними. Не возражайте на это, что *Заира*, *Альзира* и *Магомет*¹³⁹ все-таки только создания вымысла. Названия первых двух пьес вымышленные, но основа событий историческая. Крестовые походы действительно были, когда христиане и турки, во славу бога, их общего отца, ненавидели и убивали друг друга. При завоевании Мексики неизбежно должны были обнаружиться

* *Journal Encyclopédique*, juillet, 1762.

частливые и величавые контрасты между европейскими и американскими нравами, между фанатизмом и истинной религией. Что же касается *Магомета*, то это, так сказать, выгяжка, квинтэссенция из всей жизни этого обманщика; это фанатизм в его полном проявлении, наилучшее философическое изображение этого опасного чудовища“.

Статья XIX

3 июля 1767 года

Каждому предоставляется иметь свой собственный вкус, и похвально желание самому себе отдать отчет в своем вкусе. Но придавать тем основаниям, которые хотят подкрепить его, общее значение, которое — будь оно верным — должно было бы сделать этот вкус единственно правильным, значит превышать права любителя-исследователя и становиться в положение своенравного законодателя. Упомянутый нами французский писатель начинает скромно словами: „Нам было бы приятнее“, а дальше высказывает такие общие и обязательные для всех положения, что можно подумать, что это „нам“ говорится устами самой критики. Истинный критик не выводит никаких правил из своего вкуса, но он воспитал свой вкус на правилах, требуемых природой предмета.

Аристотель¹⁴⁰ давно уже решил, насколько трагический поэт должен заботиться об исторической истине, именно лишь настолько, чтобы она была похожа на удачно придуманную фабулу, соответствующую его целям. Ему историческое событие нужно не потому, что оно совершилось, но потому, что оно совершилось так, что лучше этого он едва ли мог бы придумать для своей цели. Если он случайно найдет это условие в каком-нибудь действительном происшествии, то такое происшествие для него очень пригодно; но долго искать его в исторических сочинениях не стоит труда. И многие ли знают, что случилось? Если мы допускаем возможность случившегося только потому, что оно действительно случилось, то что мешает нам принимать просто придуманный рассказ за действительно случившееся событие, о котором мы никогда ничего не слыхали? Что прежде всего делает для нас достоверным событие? Не его ли внутренняя вероятность? И не все ли равно, что эта вероятность не была подкреплена никакими свидетельствами и преданиями, или подкреплена такими,

которые еще не дошли до нашего сведения? Полагают без всякого основания, что назначение театра, между прочим, хранить воспоминание о великих людях; но на это есть история, а не театр. В театре нам следует узнавать не то, что сделал тот или другой человек, но что сделает каждый человек с известным характером при известных данных условиях. Цель трагедии гораздо более философская, чем цель истории; и мы бы умалили ее истинное достоинство, если бы обратили ее прсто в панегирик знаменитых мужей или злоупотребляли бы ею для того, чтобы льстить национальной гордости.

Второе замечание французского критика о *Зельмире* де Беллуа серьезнее. Он порицает ее за то, что она есть почти только сцепление разнообразных удивительных случаев, которые все совершаются в короткий срок двадцати четырех часов и потому не могут вызвать никакой иллюзии. Одно исключительное положение следует за другим, один театральный трюк за другим! Чего тут только нет! Чего нам не приходится удерживать в памяти! Если событий так много, то едва ли все они могут быть достаточно подготовлены. Если столь многое поражает нас неожиданностью, то кое-что скорее оттолкнет нас, чем поразит. „Зачем, например, тиран должен открыться Рамну? Что заставляет Антенора сознаться ему в своих злодеяниях? А разве Ил не сваливается как будто с неба? Не слишком ли быстро Рамн меняет свой образ мыслей?

До той самой минуты, когда он закалывает Антенора, он принимает самое деятельное участие в преступлениях своего повелителя; и если он, повидимому, почувствовал раскаяние, то сейчас же снова заглушил его голос. Затем, какие ничтожные мотивы выбирает автор для столь важных событий! И не однажды! Когда Полидор приходит с поля сражения и опять хочет спрятаться в склеп, то он должен повернуться спиною к *Зельмире*, и поэт старается тщательно разъяснить нам эту мелкую подробность. Ведь если бы Полидор принял иное положение, если бы он стал лицом к принцессе, а не спиною, то она узнала бы его, и тогда пропала бы следующая сцена, где эта нежная дочь по незнанию выдает отца палачам, сцена столь выдающаяся, производящая такое сильное впечатление на всех зрителей. Однако не гораздо ли естественнее было бы, если бы Полидор, прячась снова в склеп, заметил *Зельмиру*, сказал ей хоть слово или подал только знак? Конечно, это было бы гораздо естественнее, чем мотивировать целые последние акты тем, как Полидор идет и куда он по-

вернул спину. То же самое следует сказать и про письмо Азора: если бы солдат принес его во втором акте, как бы ему следовало это сделать, то тиран был бы изобличен, и драма бы кончилась“.

Зельмира переведена только прозою. Но кто не согласится скорее слушать выразительную благозвучную прозу, чем тусклые, тошнотворные стихи? Из всех наших стихотворных переводов едва ли найдется полдюжины сносных. Не ловите меня на слове, чтобы я назвал их. Мне легче кончить их перечисление, чем начать. Самый лучший из них во многих местах темен и двусмыслен; сам французский автор был не великий стихотворец: он кропал и штопал стихи. Немец был еще менее искусен: так как он старался одинаково верно перевести и удачные и неудачные стихи своего подлинника, то естественно, что часто то, что было в подлиннике только затычкой или тавтологией, выходило в переводе просто бессмыслицей. Притом выражения часто до того грубы и конструкция фразы до того запутана, что актеру нужно напрягать все свои способности, чтобы облагородить первые, и весь свой ум, чтобы разъяснить последнюю. Облегчить же ему произношение стихов — этого у автора и в голове не было.

Но стоит ли труда так работать над французскими стихами, чтобы из них вышли на нашем языке такие же водянистые и правильные стихи, такие же грамматически холодные? Но если мы передадим все поэтические красоты француза нашею прозою, то от этого она все-таки не станет особенно поэтична. От этого еще далеко не выработается тот двуполоый тон, который возник из прозаических переводов английских поэтов, где употребление самых смелых тропов и фигур вне стройного и размеренного расположения слов напоминает нам пьяных, которые пляшут без музыки. Выражения должны возвышаться над обыденным языком лишь настолько, насколько театральная декламация выше простой, повседневной разговорной речи. И поэтому я желал бы, чтоб у нашего прозаического переводчика было много подражателей, хотя я не согласен с мнением Удара де ла Мотт,¹⁴¹ что мера слогов вообще есть детское стеснение, которому драматический поэт всего менее имеет оснований подчиняться. Тут приходится только выбирать из двух зол меньшее: или пожертвовать версификации смыслом и выражением, или последние принести в жертву первой. Удару де ла Мотт было простительно так думать; он имел в виду такой язык, в котором размер стиха лишь ласкает слух и не может придавать силы выражению. В нашем языке

размер есть нечто более важное, и мы можем несравненно ближе подойти к языку греков, которые с помощью одного только ритма стихотворных размеров могли указывать, какие страсти выражают они. Французские стихи имеют лишь ту ценность, что ими побеждается трудность версификации; а это, конечно, весьма жалкая ценность.

Роль Антенора превосходно сыграл Борхерс, так продуманно и оживленно, как полагается играть злодея, наделенного большим умом. Никакая неудача не обескураживает его; он неистощим в изобретении постоянно новых козней; едва он успеет одуматься, и вдруг самый неожиданный трюк, грозивший разоблачить его, принимает такой оборот, что только еще плотнее надевает на него маску. Чтобы не испортить этой роли, со стороны актера необходимо требуются: точнейшая память, отлично поставленный голос, самые свободные и развязные манеры. Борхерс вообще обладает разнообразными дарованиями, и в его пользу много говорит уже одно то, что он любит одинаково являться как в роли стариков, так и молодых людей. Это свидетельствует о его любви к искусству, и ценитель сейчас же отличит его от многих других молодых актеров, которые хотят постоянно блистать на сцене и для которых мелкое тщеславное стремление рисоваться и удивлять собою в ролях галантных любовников является главным, часто даже единственным призванием к театру.

Статья XX

7 июля 1767 года

В двадцать третий вечер (пятниц^а, 22 мая) давали *Сению*.¹⁴²

Этой прекрасной пьесе Графиньи суждено было попасть для перевода в руки Готтшедши. Она говорит о самой себе, что „всегда считала весьма посредственным тот почет, какой можно приобрести переводом или даже сочинением театральных пьес“.

Поэтому легко можно предположить, что она затратила весьма посредственный труд на приобретение этого посредственного почта. Я, впрочем, отдал ей справедливость, что она не испортила некоторых веселых пьес Детуша. Но насколько легче провести пьесу веселую, чем проникнутую чувством! Смешные вещи может пересказывать человек умный и неумный; но передать язык сердца можно только сердцем. Он имеет

свои особые законы, и ничего не выходит, если не соблюдены эти законы, и язык хотят подчинить правилам грамматики и сообщить ему ту мертвенную определенность, ту скучную ясность, которых мы требуем от логически точной фразы. Например, Доримон предлагает устроить для Мерикура блестящую партию, дав в приданое четвертую долю своего состояния. Но Мерикур всего менее желает этого; он отказывается от этого великодушного предложения, но хочет показать, что отказывается по бескорыстию. „К чему это? — говорит он: — Зачем вы хотите лишить себя состояния? Пользуйтесь сами своим добром; оно стоило вам много труда и опасностей“. — „J'en jouirai, je vous rendrai tous heureux“ [Я буду им пользоваться, я вас всех сделаю счастливыми] — говорит у Графиньи добродушный старик. Прекрасно! Здесь нет ни одного слова лишнего. Это — та небрежная лаконичность, с какою говорит о своей доброте человек, у которого доброта обращается в плоть и кровь, когда ему приходится о ней говорить! Наслаждаться своим счастьем и делать других счастливыми — для него одно и то же; первое не есть только следствие второго или часть его; первое для него — совершенно то же, что и второе. И как сердце его не знает никакого различия между ними, так и язык не может его допустить. Он говорит так, как будто два раза говорит одно и то же, как будто оба предложения совершенно однозначащи, вполне тождественны, не соединяя фразы ни одним союзом, — и как жалок тот, кто не оценивает этого и нуждается в союзе, чтобы понять смысл! И, однако, как, вы думаете, перевела Готтшедша эти восемь слов? „Я только тогда буду вполне наслаждаться своим достоинством, когда вас обоих сделаю счастливыми при помощи его“. Невыносимо! Смысл передан верно, но сущность утрачена под наплывом слов. Это тогда с своим хвостом когда, эти только, вполне, при помощи его — все такие слова, которые придают сердечному движению характер рассудочности и обращают порыв теплого чувства в холодную заключительную речь.

Тем, кто понимает меня, я скажу только, что приблизительно в таком роде переведена вся пьеса. Всякая мало-мальски тонкая мысль перефразирована на язык здравого смысла, всякое выражение, полное чувства, разложено на мертвые составные логические части. Во многих местах к этому присоединяется противный тон церемонности; условная почтительность обращения составляет крайне неприятный контраст с излипаниями взволнованной души. Узнав свою мать, Сеня восклицает: „Госпожа маты! (Frau Mutter!). Какое усладитель-

ное имя! "Имя матери усладительно, но госпожа мать — это положительно мед с лимонным соком! Этот сухой титул заставляет снова сжаться сердце, раскрывшееся было для излияний чувств! А в ту минуту, как Сеня находит своего отца, она бросается к нему в объятия со словами: „Милостивый государь отец! Я достойна вашей милости!“ Mon père! по-немецки: gnädi'ger Herr Vater! Какая почтительная дочь! Будь я Дорсенвиль, я бы лучше согласился совсем потерять дочь, чем услышать от нее такое приветствие.

Госпожа Лёвен играла роль Орфизы; нельзя играть ее с большим достоинством и чувством. В каждой мине выражается спокойное сознание собственного достоинства, не признаваемого другими, и только ее глаза, только ее голос могут выразить такую кроткую меланхолию,

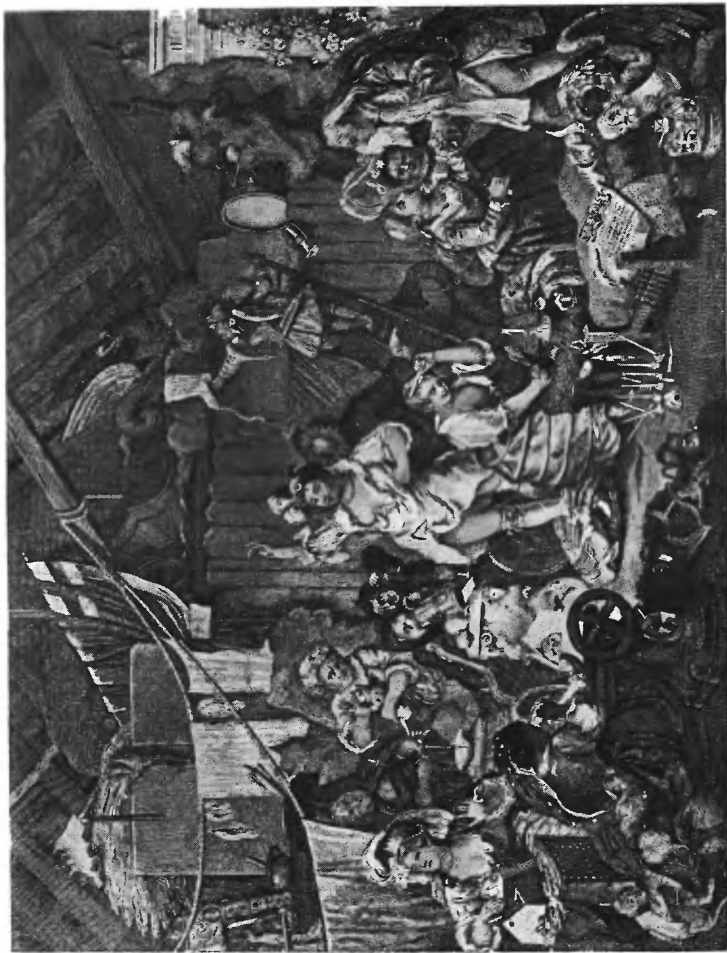
Сению играла госпожа Гензель. Ни одного слова не пропало даром. Она не затвердила того, что говорит; это шло из ее собственной головы, из ее собственного сердца. Говорит она или не говорит, игра ее не прерывается. Я могу указать только на один недостаток; но это очень редкий, очень завидный недостаток: актриса гораздо выше своей роли. Мне кажется, что я вижу великана, который фехтует детским оружием. Я бы не желал выполнять всего того, что могу выполнять превосходно.

Экгоф в роли Доримона — настоящий Доримон. Такое сочетание кротости с серьезностью, мягкосердечия с суровостью осуществимо только в таком исполнителе или ни в каком другом. Когда он в конце пьесы говорит о Мерикуре: „Я хочу ему дать столько, чтоб он мог возвращаться в большом свете потому что это — его родина, но видеть его я больше не желаю!“, то кто его научил, поднявши два пальца вверх и делая ими жесты, одним движением головы показать наспрау, какая это страна, эта родина Мерикура? Опасная дурная страна!

Tot linguae quot membra viro!¹⁴³

[Смысла исполнены все движения мужа].

В двадцать четвертый вечер (понедельник, 25 мая) дана была *Амалия Вейссе*.¹⁴⁴ Знаток считают *Амалию* лучшей комедией этого поэта. Действительно, она гораздо интереснее характеры лучше обработаны, разговор живее и богаче помыслам, чем во всех других его комических пьесах. Роли были очень хорошо распределены; особенно прелестно играет Манла или переодетую *Амалию* госпожа Бёк, играя со всею то



Бродячие актрисы одеваются в сарае
С гравюры Рипенгаузена по рисунку Гогарта 1738 года
Государственный музей Изобразительных искусств

испринужденной легкостью, без которой показалось бы несколько невероятным, что молодую девушку так долго не узнают. Подобного рода переодевания вообще придают драматическому произведению романтический оттенок, но зато они же дают повод к весьма занимательным комическим сценам. Такова сцена в последнем акте, в которой я бы посоветовал другу-автору смягчить некоторые слишком резкие моменты и привести их в более полную гармонию с характером основной пьесы. Я не знаю, как это делается в свете: может быть, там, действительно, говорят с девушкой так настойчиво. Я бы исследовать вопроса, согласно ли с женской скромностью быть назойливой даже под маскою. Не буду поддерживать такого предположения, что, может быть, вовсе неблагоприятно ставить госпожу Фриман в такое крайнее положение, — что настоящий Манли повел бы дело несколько поприличнее, что нельзя хотеть плыть напрямик по быстрой реке, что... Но, как я уже сказал, оставляю всякие предположения; весьма возможно, что в таком деле есть несколько одинаковых путей. Но так уж сложились обстоятельства, хотя все не решено еще, что та же самая женщина, против которой этот маневр не удался, устояла бы и против всех остальных. Я просто сознаюсь, что у меня не хватило бы смелости написать подобную сцену. Я бы столько же боялся одного подводного камня — показаться слишком неопытным, сколько другого обнаружить слишком большую опытность. Будь я даже уверен, что владею более сильным, чем у Кребильона,¹⁴⁵ талантом проходить между двумя подводными камнями, в таком случае я едва ли не предпочел бы избрать совершенно иной путь, в особенности если этот путь представляется сам собой. Амалия, или Манли, знал, разумеется, что Фриман не соединен со своей мнимой женой законными узами. Почему же он не мог воспользоваться этим обстоятельством и, чтобы заставить ее окончательно покинуть его, явиться к ней не в качестве обожателя, который заботится лишь о минутном расположении, а серьезно любящего человека, который готов разделить с нею судьбу? В таком случае его искательство было бы, не скажу вполне безукоризненно, но, по крайней мере, более безукоризненно. Он мог бы и настаивать, не унижая ее в ее собственных глазах. Испытание было несравненно опаснее для нее в этом случае, и та стойкость, с которою она бы вынесла его, служила бы более решительным доказательством ее любви к Фриману. Вместе с этим тут можно было бы видеть рассчитанный план действий со стороны

Амалии, а теперь, собственно, нельзя угадать, что бы она стала делать дальше, если бы, к несчастью, соблазн одержал верх.

После *Амалии* играли небольшую пьесу Сенфуа ¹⁴⁶ *Откупщик*. Вся она состоит из двенадцати сцен, необычайно живых. Нельзя в таких тесных рамках изобразить больше характеров, возбудить столько интереса и высказать больше здоровой морали. Манера этого очаровательного писателя известна. Никогда ни одному писателю не удалось написать такой прелестной маленькой пьесы, какую написал он.

В двадцать пятый вечер (вторник, 26 мая) повторили *Зельмиру де Беллуа*.

Статья XXI

10 июля 1767 года

В двадцать шестой вечер (пятница, 29 мая) давали пьесу Нивеля де ла Шоссе *Школа матерей*. ¹⁴⁷

Это история одной матери, которая несет заслуженное наказание за слепую любовь к недостойному сыну-льстецу, У Мариво есть тоже пьеса под таким заглавием. Но у него это — история матери, которая дает своей дочери самое простое воспитание, вдали от света и опыта, чтоб она была вполне хорошею, послушною дочерью. И что же из этого выходит? Легко угадать. У милой девочки чувствительное сердце; она не умеет избегать опасностей, потому что не знает их. Она влюбляется в первого встречного, не спросившись матери, и мать еще должна благодарить небо, что все так благополучно кончилось. Относительно первой *Школы*, можно сделать много важных замечаний, последняя располагает, главным образом, к смеху. Они как бы дополняют друг друга, и я полагаю, что для знатоков было бы наслаждением видеть обе пьесы одна за другую в тот же вечер. Они вполне удобны для такой постановки по своему объему: первая пьеса в пяти действиях, вторая в одном.

В двадцать седьмой вечер (понедельник, 1 июня) играли *Нанину* ¹⁻⁸ Вольтера

Нанина? — спрашивали так называемые критики, когда эта пьеса только что появилась в 1749 году: — что это за заглавие? Что оно может значить?.. Ни больше, ни меньше того, что может значить заглавие. Заглавие — не меню обеда. Чем меньше оно разоблачает содержание пьесы, тем оно лучше.

Поэт и зрители одинаково заинтересованы в этом, и древние редко давали своим пьесам иные заглавия, кроме ничего незначащих. Я знаю всего три или четыре таких, которые указывают на главного героя или несколько разоблачают интригу. Сюда относится, между прочим, и *Miles gloriosus*¹⁴⁹ Плавта. Каким это образом не заметили еще, что это заглавие может только наполовину принадлежать Плавту? Плавт назвал свою комедию просто *Gloriosus*, подобно тому, как другой пьесе дал заглавие *Truculentus* (грубиян). *Miles* — вероятно, прибавка грамматика. Правда, что хвастун, изображаемый Плавтом, солдат; но его хвастовство касается не одного только его звания и воинственных подвигов. Он так же хвастлив и в деле любви; он хвалится не только тем, что он храбр, но и тем, что очень красив и очарователен. Оба эти понятия могут заключаться в слове *Gloriosus*; но как скоро мы прибавим *Miles*, то *Gloriosus* будет относиться только к первому. Может быть, грамматик, сделавший эту прибавку, руководился одним местом Цицерона,¹⁵⁰ но здесь для него Плавт должен быть важнее Цицерона. Сам Плавт говорит:

Alazon graece huic nomen est Comoediae
Id nos latine Gloriosum dicimus.

[По-гречески заглавие комедии *Alazon*,
а на на нашем языке хвастун.]

И притом нельзя доказать, что в приводимом месте Цицерона имеется в виду именно комедия Плавта. Тип хвастливого воина встречается во многих пьесах. Цицерон мог намекать и на Теренциева Фразона.¹⁵¹ Но я это говорю мимоходом. Я припоминаю, что раз уже высказал свое мнение вообще о заглавиях пьес. Быть может, этот вопрос не совсем лишен значения. Многие писатели к хорошему заглавию сочиняли плохую комедию и делали это только ради этого заглавия. Я бы скорее предпочел хорошую комедию с плохим заглавием. Если кто спросит, какие характеры уже были выведены в драме, то едва ли найдется хоть один, который бы не дал заглавия французской пьесе. Этот характер давно уже был изображен! — говорят нам. Этот тоже! Вот этот заимствован у Мольера, а тот у Дюшана. Заимствован? А всему виной заманчивые заглавия. Какое право собственности на известный характер приобретает поэт, заимствуя от него заглавие своей пьесы? Если б он сделал это незаметно и промолчал, то я бы мог сделать то же самое молча и никто в виду этого не счел

бы меня подражателем. Но попробуй кто-нибудь написать нового *Мизантропа*.¹⁵² Хотя бы он не взял ни одной черты у Мольеровского типа, все-таки его Мизантропа будут называть копией. Достаточно того, что Мольер первый взял это имя. Автор виноват уже тем, что он живет полстолетием позже, а в языке нет бесчисленного множества понятий для выражения бесконечного разнообразия оттенков человеческой мысли.

Если *Нанина*, как заглавие, ничего не выражает, то тем больше выражает другое заглавие: *Нанина, или Победенный предрассудок*. Почему же пьесе не иметь двух заглавий? Ведь мы, люди, имеем же по два, по три имени. Имена даются для отличия предметов и лиц, и при двух именах ошибиться труднее, чем при одном. Касательно второго заглавия Вольтер, кажется, был не вполне согласен сам с собою. В одном и том же издании на одном листе стоит: *Победенный предрассудок*, а на другом: *Человек без предрассудка*. Но оба эти заглавия не многим разнятся. Здесь идет речь о том предрассудке, будто для разумного брака нужно как происхождение, так и состояние. Короче сказать, история Нанины есть история Памелы.¹⁵³ Очевидно, Вольтер избегал имени *Памела*, потому что под этим самым заглавием за несколько лет перед тем уже вышли две пьесы, не пользовавшиеся большим успехом. *Памела* де Буасси и де ла Шоссе тоже довольно скучные пьесы, и Вольтеру даже не нужно быть Вольтером, чтобы написать что-нибудь гораздо лучше их.

Нанина относится к числу трогательных комедий. Но в ней также очень много забавных сцен, и Вольтер допускает их в комедии лишь настолько, насколько они чередуются с трогательными. Совершенно серьезная комедия, в которой никогда не смеются, даже и не улыбаются, а все только плачут, по его мнению, чудовищна. Напротив, он находит весьма естественным переход от трогательного к смешному и от смешного к трогательному.¹⁵⁴ Жизнь человеческая есть не что иное, как непрерывный ряд таких переходов, а комедия должна быть зеркалом человеческой жизни. „Всего чаще бывает, — говорит он, — что в семье разгневанный отец ругается, влюбленная дочь вздыхает, сын смеется над обоими ими, а каждый родственник по-своему переживает одну и ту же сцену. Часто в одной комнате смеются над тем, что трогает общество в соседней; а иногда один и тот же человек то смеется, то плачет от того же самого случая на протяжении какой-нибудь четверти часа. Весьма почтенная дама¹⁵⁵ сидела у постели одной из своих дочерей, опасно больной, а кругом стояла вся семья. Она

искричала, заливаясь слезами: „Боже мой, оставь мне только се, возьми себе лучше всех других детей!“ Тут подошел к ней муж одной из ее дочерей и спросил, взявши ее за рукав: „А зятя в этом же числе?“ То хладнокровие и тот забавный тон, которым он произнес эти слова, произвели такое впечатление на убитую горем женщину, что она вышла, заливаясь смехом; все пошли за ней и тоже смеялись; даже больная, узнавши, в чем дело, чуть-чуть не задохнулась от смеха“.

„У Гомера, — говорит он в другом месте,¹⁵⁶ — даже боги, решая судьбу мира, смеются над уродливостью Вулкана. Гектор улыбается, заметив испуг своего сына, младенца Астианакса, в то время как Андромаха проливает горькие слезы. Часто случается, что даже среди ужасов битвы, пожара и других бедствий, которые нас постигают, наивная выходка или острога вызывают невольно неудержимый смех, несмотря на все наше сострадание и скорбь. В сражении при Шпейере одному полку было приказано никому не давать пощады. Один немецкий офицер просил пощадить его жизнь, но француз, к которому он обратился с этою просьбою, отвечал: „Просите всего, что вам угодно, только не жизни: этим не могу вам служить!“ Эта наивная фраза тотчас стала переходить из уст в уста, и люди смеялись ей в пылу кровавой сечи. Не с большим ли правом смех может сменять трогательные чувства в комедии? Не трогает ли нас Алкмена? Не заставляет ли нас смеяться Сосия? Какой жалкий и напрасный труд восставать против фактов.

Прекрасно! Но не восстает ли и сам Вольтер против фактов, когда объявляет, что совершенно серьезная комедия есть род ложный и скучный? Может быть, он и не противоречил еще фактам тогда, когда писал. Тогда еще не было *Сении*, *Отца семейства*,¹⁵⁷ ведь многое сперва должен создать гений, чтобы мы потом признали это возможным.

Статья XXII

14 июля 1767 года

В двадцать восьмой вечер (вторник, 2 июня) повторен был *Адвокат Пателен*, а в заключение давалась пьеса Геллерта *Мнимая больная*.¹⁵⁸

Бесспорно, что комедия Геллерта, больше чем какого-либо другого нашего писателя, проникнута чисто немецким духом, это — настоящие семейные картины, среди которых сразу чув-

ствуешь себя как дома; каждый зритель узнает тут своих родных — двоюродного брата, зятя, тетушку. Вместе с тем пьесы эти доказывают, что у нас много чудаков, но мало людей, которые бы умели это видеть. Наши чудачества достаточно заметны, хотя их и слишком мало замечают; в обыкновенной жизни мы, по свойственному нам добродушию, на многие из них смотрим сквозь пальцы, а в воспроизведении их наши поэты усвоили себе слишком поверхностную манеру. Они представляют их сходными, но не выуклыми. Они копируют удачно, но так как не умеют выгодно осветить своего предмета, то их изображениям недостает закругленности, телесности; мы всегда видим только одну сторону, которая скоро нам приглядывается и слишком резкие очертания которой напоминают нам тотчас об иллюзии, когда мы мысленно хотим посмотреть на предмет и с других сторон. Глупцы во всем свете пошлы, тупы и скучны; если поэт хочет сделать их забавными, то должен вложить в них что-то от себя. Он не должен допускать их на сцену в их будничном, грязном одеянии, в котором они могут вытворять, что угодно, в своих четырех стенах. Они не должны ни в чем показывать следов своей жалкой жизненной обстановки, от которой каждый охотно бы избавился. Автору следует принарядить их, наделить остроумием и рассудком, прикрыть неприглядную сторону их глупости; он должен вложить в них стремление блистать хорошими качествами.

„Я не знаю, — говорила одна из моих знакомых, — что это за парочка такая — эти господа Стефан! Он человек богатый и добряк. И, однако, его возлюбленной жене приходится так много хлопотать из-за какой-нибудь ничтожной андриэнны.¹⁵⁹ Правда, мы часто бываем больны из-за пустяков, но из-за таких пустяков никогда! Новая андриэнна! Разве она не может послать за нею, велеть выбрать материю, заказать? Муж, разумеется, заплатит; он должен это сделать“.

„Совершенно верно! — говорила другая. — Но следует, помнить, что автор писал это во времена наших бабушек. Андриэнна! Какая же жена портного носит теперь андриэнну? Актрисе непростительно было не помочь немножко доброму человеку. Не могла ли она сказать вместо этого robe ronde, benedictine, respectueuse? — [Я забыл другие названия, да и не сумел бы написать их.] Только представьте себя в andrienne! Да от одного этого можно захворать. Если госпожа Стефан хочет модной материи, то и покрой платья должен быть самый модный. И иначе какая же вероятность, что она от этого заболела?“

— „А я, — сказала третья (это была самая ученая дама), — нахожу весьма неприличным для госпожи Стефан надевать платье, сшитое не по ней. Но весьма понятно, что побудило автора к такому... как бы сказать?... неуважению к женской деликатности. Единство времени! Платье должно быть готово, госпоже Стефан его нужно надевать, а в двадцать четыре часа платье не всегда можно сшить. Притом автор и не мог позволить себе потратить двадцать четыре часа на маленькую пьесу. Ведь Аристотель говорит“ ... Здесь даму-критика прервали.

В двадцать девятый вечер (среда, 3 июня) после *Меланиды* де ла Шоссе давали пьесу *Человек, живущий по часам, или Аккуратный*.¹⁶⁰

Автор этой пьесы Гиппель из Данцига. Она изобилует смешными сценами; жаль только, что каждый, как только слышит заглавие, наперед угадывает эти сцены. Она также довольно национальна или, лучше сказать, провинциальна. А это легко может перейти в другую крайность, в которую вдавались наши комические поэты, желая изобразить чисто немецкие нравы. Я опасаясь, что каждый будет считать местные обычаи того уголка, где он родился, за обычаи нашего общего отечества. Кому же нужно знать, сколько раз в году в том или другом месте едят зеленую капусту?

Комедия может иметь двойное заглавие, но понятно, что каждая из частей их должна выражать что-нибудь особенное. Здесь не то: *Человек, живущий по часам, или аккуратный* — одно и то же, притом первое заглавие представляет собой второе как бы в карикатурном виде.

В тридцатый вечер (четверг, 4 июня) давали пьесу Томаса Корнеля *Граф Эссекс*.¹⁶¹

Эта трагедия почти — единственная из множества пьес младшего Корнеля, которая удержалась на сцене. И мне кажется, что она на немецких сценах повторяется еще чаще, чем на французских. Она написана в 1678 году, спустя четырнадцать лет после того, как Кальпренед¹⁶² обработал тот же сюжет.

„Известно, — пишет Корнель,¹⁶³ — что граф Эссекс¹⁶⁴ был в особой милости у королевы Елисаветы. Он был от природы очень горд. Услуги, оказанные им Англии, еще более раздули эту гордость. Враги обвинили его в сношениях с графом Тайрон, которого ирландские мятежники избрали своим вождем. По подозрению, павшему на него, у него было отнято начальство над войском. Он воротился озлобленный в Лондон, возмутил народ, был арестован и обвинен по суду, и, так как решительно отказался просить помилования, был обезглавлен

25 февраля 1601 года. Вот что мне дала история. Мне ставят в вину, что я искажил ее в одном важном пункте, именно не воспользовался приключением с перстнем, который королева дала графу в залог неперемного помилования в том случае, если он когда-нибудь окажется виновным в государственном преступлении. Меня это крайне удивляет. Я убежден, что это кольцо просто выдумка Кальпренета, — по крайней мере, я об этом ничего не читал ни у одного историка“.

Разумеется, Корнель имел полное право воспользоваться этим приключением с кольцом или не воспользоваться; но он впал в большую крайность, считая его поэтическим вымыслом. Историческая достоверность этого эпизода недавно поставлена почти вне сомнения, и самые осторожные, самые скептические историки, Юм и Робертсон, дали ему место в своих сочинениях.¹⁶⁵

Когда Робертсон в своей истории Шотландии упоминает о том мрачном настроении, в которое впала Елисавета перед смертью, он говорит: „Самое распространенное в то время мнение, может быть, самое правдоподобное, было то, что эта болезнь проистекала из печального раскаяния ее по поводу графа Эссекса. Королева питала необычайное уважение к памяти этого несчастного сановника, и хотя она часто сожалела об его упорстве, однако редко произносила его имя без слез. Незадолго перед тем случилось одно событие, которое вновь пробудило в ней нежность к нему и усилило ее тоску. Графиня Ноттингем, лежа на смертном одре, пожелала видаться с королевой и открыть ей одну тайну, сокрытие которой не дало бы ей спокойно умереть. Когда королева пришла в комнату графини, то последняя сказала ей, что когда Эссексу объявлен был смертный приговор, он пожелал просить королеву о помиловании, и притом именно тем способом, как ее величество сама когда-то ему приказывала. Именно он хотел послать ей кольцо, которое она ему подарила в минуту благоволения, уверяя его, что если он пошлет его ей как знак во время какого-нибудь несчастья, то может вполне рассчитывать на ее милость. Он хотел послать его через леди Скруп, но по ошибке оно попало не в руки леди Скруп, а к ней. Она рассказала об этом своему мужу (это был один из самых заклятых врагов Эссекса), и последний запретил ей отдавать кольцо королеве или посылать его назад графу. Графиня, открыв королеве свою тайну, просила у нее прощения. Но Елисавета, поняв наконец всю злобу врагов Эссекса и свою собственную несправедливость, отвечала: „Бог да простит вас, а я — ни-

когда! Она вышла из комнаты в сильном волнении, и с этой минуты жизненные силы ее сокрушились. Она не ела и не пила, отказалась принимать лекарства, не ложилась в постель, и просидела десять дней на подушке, не говоря ни слова, погруженная в мрачные думы, поднесши палец к губам, устремив вниз открытые глаза, пока наконец испустила дух, изуряченная душевной мукой и обессилев от столь долгого поста“.

Статья XXIII

17 июля 1767 года

Вольтер странным образом критиковал трагедию *Эссекс*.¹⁶⁶ Я бы не стал утверждать вопреки ему, что *Эссекс* превосходная пьеса. Но легко доказать, что многих ошибок, которые он в ней порицает, или вовсе в ней нет, или это такие мелочи, которые показывают, что сам он имел не особенно верное и высокое понятие о трагедии.

К числу слабостей Вольтера относится и то, что он хочет быть весьма основательным историком.¹⁶⁷ А потому здесь он оседлал своего конька и отважно загарцовал на нем. Жаль только, что все те подвиги, которые он при этом совершает, не стоят поднимаемой им пыли.

По его мнению, Томас Корнель очень плохо знал английскую историю, а тогдашняя публика, к счастью поэта, была еще невежественнее. Теперь, — говорит он, — мы лучше знаем королеву Елисавету и графа Эссекса; теперь гораздо строже отнеслись бы к поэту за такие грубые искажения исторической истины.

Какие же это искажения? Вольтер высчитал, что в то время, когда королева велела учредить суд над графом, ей было около 68 лет. Стало быть, — говорит он, — смешно было бы вообразить, чтобы любовь играла хоть малейшую роль в этом событии. Почему же? Разве в жизни не бывает смешного? Разве так смешно думать, что случилось что-либо смешное? „Когда произнесен был приговор над Эссексом, — говорит Юм, — то королева пришла в крайнее волнение и в страшную нерешительность. Мечь и любовь, гордость и сострадание, страх за собственную безопасность и опасения за жизнь своего любимца постоянно боролись в ней, и, быть может, в этом мучительном положении она была более жалка, чем сам Эссекс. Она несколько раз подписывала смертный при-

говор и опять отменяла его; вот она почти решилась отправить графа на казнь, но через минуту в ней снова пробуждалась нежность, и он должен был жить. Враги Эссекса не спускали с нее глаз; они представляли ей, что он сам желает смерти, что он сам заявил, что, останься жив, он не даст ей покоя. Вероятно, это раскаяние и забота о спокойствии королевы, которое граф хотел обеспечить своею смертью, произвело на нее совершенно иное впечатление, чем ожидали его враги. Все это снова раздуло пламя прежней страсти, которую она так долго питала к несчастному узнику. Его мнимое упорство в нежелании просить помилования ожесточили против него ее сердце. Она ожидала от него этого шага с минуты на минуту и только с досады, что он не хочет этого сделать, она наконец предоставила действовать закону“.

Почему же Елисавета не могла еще любить на 68-м году, она, которой было так приятно, что ее любят? Она, которой так лестно было слышать похвалы своей красоте, которая была так рада, если носят ее цепи? В этом отношении свет никогда не видал женщины более тщеславной. Поэтому все ее придворные приидывались влюбленными в нее и самым серьезным тоном говорили ее величеству самые смешные любезности. Когда *Ралей* впал в немилость, то он написал письмо к своему другу Сесилью, без сомнения с тем, чтобы он показал его королеве; по его словам, она и Венера, и Диана, и бог весть еще кто. А между тем этой богине в то время было уже 60 лет. Через пять лет в том же тоне обращался к ней ее французский посланник Генрих Энтон. Одним словом, Корнель имел полное право приписать ей любовную страсть и, благодаря этой страсти, изобразить в ее лице интересную борьбу между нежностью женщины и гордостью королевы.

Столь же мало повинен он в искажении или в фальшивом изображении характера Эссекса. „Эссекс, — говорит Вольтер, — вовсе не был таким героем, каким его делает Корнель; он не сделал ничего замечательного“. Но если он не был героем, то воображал себя героем. Истребление испанского флота, завоевание Кадикса, в которых Вольтер не признает его участия или признает очень малое, он считал настолько своими подвигами, что не выносил, когда кто-нибудь заявлял хоть малейшее притязание на эту честь. Он вызывался со шпагой в руках доказать и графу Ноттингему, под начальством которого служил, и его сыну, и любому из его родственников, что эти заслуги принадлежат одному ему.

Корнель заставляет графа весьма презрительно отзываться о своих врагах, в особенности о Ралее, Сесиле и Кобене. И этого Вольтер не одобряет. „Непростительно, — говорит он, — так грубо искажать столь недавнюю историю и так недостойно относиться к людям столь знатного происхождения, оказавшим столь великие услуги“. Но тут вовсе дело не в том, какие они были люди, а в том, какими считал их Эссекс; а Эссекс настолько гордился своими заслугами, что не признавал за ними ровно никаких.

Если Эссекс говорит у Корнеля, что ему стоило только пожелать, чтобы взойти на престол, то, конечно, он говорит нечто такое, что еще далеко от истины. Но Вольтеру по этому поводу все-таки не следовало восклицать: „Как? Эссекс на престоле? По какому праву? Под каким предлогом? Как это могло случиться?“ Вольтеру следовало бы вспомнить, что Эссекс с материнской стороны происходил от королевской фамилии и что у него, действительно, были приверженцы, настолько безрассудные, что считали его в числе лиц, могущих претендовать на корону. Поэтому когда он вошел в тайные переговоры с королем шотландским Яковом, то он прежде всего уверил его, что сам он никогда не питал таких честолюбивых замыслов. То, что он теперь от себя отклонил, не многим меньше того, что предполагает в нем Корнель.

Не находя таким образом во всей пьесе ничего кроме ошибок против истории, Вольтер сам немало делает их. Над одною подобною уже смеялся Уольполь. ¹⁶⁸ * Желая указать главных фаворитов королевы Елисаветы, Вольтер называет Роберта Додли и графа Лейстера. Он не знал, что это одно и то же лицо и что это то же самое, что принять за два различных лица поэта Аруэ и камергера Вольтера. ¹⁶⁹ Столь же непростителен и тот анахронизм, в который он впадает относительно пощечины, данной королевою Эссексу. Неверно, будто граф получил ее после своей несчастной экспедиции в Ирландию; это было гораздо раньше; так же неверно и то, что он в то время хотел смягчить гнев королевы самым раболепным унижением: напротив, он весьма энергично и благородно и на словах и в письме высказал свою обиду. Он не сделал первого шага к возвращению себе милости; королеве пришлось его сделать.

Но что мне за дело до исторического невежества Вольтера? Решительно никакого, как и ему не должно было быть дела

* *Le Château d'Otrante*, Pref., p. XIV.

до исторического невежества Корнеля. Я выступаю против него, собственно, только в защиту последнего.

Допустим, что вся трагедия Корнеля — просто роман; если он трогателен, вредит ли ему то, что поэт пользуется историческими именами?

Зачем трагическому поэту исторические имена? Изображает ли он характеры по этим именам или потому берет эти имена, что характеры, присущие их историческим носителям, имеют большее или меньшее сходство с теми, которые он намерен изобразить в драме? Я говорю не о том, как, может быть, создалась большая часть трагедий, но о том, как они должны создаваться. Или, выражаясь языком, более соответствующим обычным приемам поэтов, голые факты, обстоятельства времени и места или характеры действующих лиц, благодаря которым факты осуществились, заставляют поэта избрать предпочтительнее то, а не другое событие? Если характеры, то вместе с тем решается и вопрос о том, насколько поэт может отступать от исторической истины. Во всем, что не относится до характеров, он может отступать, насколько хочет. Только характеры священны для него; придать им больше силы, представить их в более ярком свете — вот все, что он может прибавить от себя. Малейшая существенная перемена устранил ту причину, по которой лицам даны те, а не другие имена, а нет ничего неприятнее того явления, которому мы не можем указать причины.

Статья XXIV

21 июля 1767 года

Если характер Елисаветы у Корнеля близок к тому истинному поэтическому идеалу, который история приписывает королеве, носившей это имя, если нерешительность, противоречия, тоска, раскаяние, отчаяние, которым такая гордая и нежная душа Елисаветы если и не предавалась в действительности при тех или иных условиях, то могла бы предаться. Изображены верными чертами, то поэт сделал все, что ему следовало сделать, как поэту. А подвергать его произведение разбору с хронологией в руках, привлекать его к суду истории, чтобы пред этим судом обязать его подкреплять свидетельствами каждый факт, каждое случайное упоминание даже о таких лицах, о которых сама история сомневается, — это значит не пони-

мать его и его призвания, — одним словом, это будет придирка со стороны такого человека, у которого подобного непонимания нельзя предполагать.

Весьма возможно, что со стороны Вольтера это не придиричливость и не непонимание. Вольтер ведь сам трагический поэт, притом, бесспорно, гораздо выше младшего Корнеля. В таком случае выходило бы, что можно быть мастером в искусстве и все-таки иметь о нем ложные понятия. Что касается придиричivosti, то всему свету известно, что она ему несвойственна. Если что и смахивает на нее местами в его сочинениях, так это просто причудливость; из одной причудливости он иногда разыгрывает в теории поэзии историка, в истории — философа, а в философии — забавника.

Разве он напрасно знал, что Елисавете шел 68-й год, когда она велела казнить Эссекса? На 68-м году еще влюблена, еще ревнует! Припомните еще, что у Елисаветы был большой нос! Каких забавных вещей можно наговорить по этому поводу. Правда, эти веселые вещи попадут в комментарий к трагедии, то есть туда, где им вовсе не место. Поэт имел бы тогда право обратиться так к своему комментатору: Господин составитель примечаний! эти фарсы годятся в вашу всеобщую историю и не подходят к моему тексту. Ведь неправда, будто моей Елисавете около 68 лет. Покажите мне, где я это говорю. Что в моем произведении мешало вам допустить, что она почти одних лет с Эссексом? Вы говорите: „Но ведь она была не одних лет с ним“. Кто — она? Ваша Елисавета, взятая у Рапена де Тойра;¹⁷⁰ это возможно. Но зачем читали вы Рапена де Тойра? Зачем вы так учены? Зачем вы смешиваете эту Елисавету с моей? Разве вы не шутя думаете, что воспоминания у того или другого зрителя, прочитавшего хоть раз Рапена де Тойра, будут сильнее того впечатления, которое производит на него хорошо сложенная актриса в цвете лет? Он видит мою Елисавету и собственными глазами убеждается в том, что это не ваша 68-летняя Елисавета. Или он больше поверит Рапену де Тойра, чем своим глазам?

В таком же роде мог бы поэт объясниться и насчет роли Эссекса. „Ваш Эссекс из Рапена де Тойра — мог бы он сказать, — только зародыш моего. Чем тот воображал быть, тем мой действительно явился. Мой на самом деле исполнил то, что тот думал исполнить для королевы при более счастливых обстоятельствах. Вы слышите, что сама королева признает это; вы моей королеве не хотите настолько верить, насколько Рапену де Тойра? Мой Эссекс человек великий, и с большими

заслугами, но гордый и непреклонный. А ваш на самом деле не был ни так велик, ни так непреклонен; тем хуже для него. Довольно с меня и того, что он все-таки был настолько велик и непреклонен, что оставил имя моему созданию, внушенному им“.

Короче говоря, трагедия не история, изложенная в форме разговоров; история для трагедии есть не что иное, как перечень имен, с которыми мы привыкли соединять известные характеры. Если поэт находит в истории достаточно условий для украшения своего сюжета и его индивидуализации, то пусть пользуется ими. Только не ставьте ему этого в заслугу, как и противоположного качества не ставьте в упрек!

Помимо этого вопроса об исторической истине, во всем остальном я готов подписать приговор Вольтера. *Эссекс* — пьеса посредственная в отношении интриги и стиля. Сделать графа вздыхающим обожателем девицы Айртон, заставить его идти на эшафот больше с отчаяния, что он не может принадлежать ей, чем из благородной гордости, не допускающей унизиться до оправданий и молений, — это была самая несчастная мысль, какая только могла притти в голову Томасу Корнелю, однако должна была притти ему как французу. Слог и в подлиннике несовершенен, а в переводе он часто совсем плох. Но вообще пьеса эта не лишена интереса, и в ней есть местами удачные стихи, которые однако по-французски лучше, чем по-немецки. „Актеры, — прибавляет Вольтер, — особенно в провинции, охотно берутся за роль Эссекса, потому что могут появляться с вышитой подвязкой под коленом и широкою голубой лентой через плечо.“¹⁷¹ Граф — истинный герой, гонимый завистью; это производит сильное впечатление. Впрочем, хороших трагедий у всех народов так мало, что не совсем плохие всегда привлекают зрителей, если только их играют хорошие актеры“.

Он подкрепляет это общее суждение разными отдельными замечаниями, столько же верными, сколько и остроумными, которые, быть может, полезно припомнить при втором представлении. Более важные я привожу в твердом убеждении, что критика не вредит художественному наслаждению, и что те, кто научится верно судить о пьесе, всегда весьма прилежно будут посещать театр.

„Роль Сесилия“¹⁷² — второстепенная и очень скучная. Чтобы изображать таких низких льстецов, надобно располагать такими же красками, какими Расин изобразил Нарцисса.

„Мнимая герцогиня Айртон — женщина разумная, добродетельная, которая не хотела ни навлекать на себя немилость Елисаветы любовью к графу, ни выходить за него замуж. Этот характер был бы превосходен, будь в нем больше жизни и способствуй эта личность хоть сколько-нибудь ходу интриги; но здесь герцогиня играет роль наперсницы. Для драмы этого недостаточно.

„Мне кажется, что все, что делают и говорят действующие лица в этой трагедии, еще очень фальшиво, запутано и неопределенно. Действия должны быть ясны, завязка — понятна, всякое побуждение логично и естественно; это первые, самые существенные правила. Но чего здесь хочет Эссекс? Чего хочет Елисавета? В чем состоит преступление графа? Виновен он или обвинен несправедливо? Если королева считает его невиновным, то должна принять в нем участие. А если он виновен, то весьма неразумно заставлять говорить лицо, близкое к нему, что он никогда не будет просить помилования, что он слишком горд для этого. Эта гордость очень к лицу добродетельному, невинному герою, но не такому человеку, который изобличен в государственной измене. Он должен покориться, говорит королева. Это ли должно быть единственной ее мыслью, если она его любит? Если же он покорится, если получит от нее прощение, разве он будет больше прежнего любить Елисавету? Я люблю его во сто раз больше, чем сама себя, говорит королева. Ах, государыня! если дело до того дошло, если ваша страсть так сильна, то сами рассмотрите обвинения, возведенные на вшего возлюбленного, не позволяйте его врагам так гнать и притеснять его вашим именем, как об этом говорится во всей пьесе, хотя без всякого основания.

„Так же точно и в отношении друга графа, Сольсбери, нельзя понять, считает ли он его виновным или невиновным. Он заявляет королеве, что внешность часто бывает обманчива, что можно всего опасаться от пристрастия и несправедливости его судей. Однако он прибегает к милосердию королевы. Если он считает своего друга невиновным, зачем это делать? А что должен подумать зритель? Он столь же мало понимает заговор графа, как и нежность королевы к нему.

„Сольсбери говорит королеве, что подпись графа подделана. Но королеве вовсе и в голову не приходит основательнее разъяснить столь важное обстоятельство. Она обязана была это сделать и как королева, и как любящая женщина. А она даже ничего не отвечает на это сообщение, за которое должна

бы с жаром ухватиться. Она просто повторяет другими словами, что граф слишком горд и что она непременно хочет, чтобы он просил помилования.

„Но зачем же ему просить помилования, если его подпись была подделана?“

Статья XXV

24 июля 1767 года

„Сам Эссекс клянется в своей невинности; но почему он скорее согласен умереть, чем убедить в этом королеву? Враги оклеветали его; он может повергнуть их в прах одним словом, но не делает этого. Сообразно ли это с характером такого гордого человека? Если он действует так безрассудно из любви к Айртон, тогда поэту следует гораздо сильнее показать во всей пьесе обаяние этой страсти. Пылom страсти можно все извинить; но подобного настроения мы не замечаем у него.

„Гордость королевы находится в постоянной борьбе с гордостью Эссекса; борьба эта представляет зрелище, которое весьма может нравиться публике. Но если эта гордость — единственная пружина, заставляющая героев действовать, то как у Елисаветы, так и у Эссекса она — просто каприз. „Он должен просить у меня милости“; „не хочу проеить у нее милости“ — вот основной припев. Зритель должен забывать о нелепости или несправедливости поведения Елисаветы, когда она требует, чтобы граф просил у нее прощения за преступление, которого он не совершил или которого она не расследовала. Он должен забыть это и действительно забывает, чтобы обратить все свое внимание на эту гордость, которая так прельстительна для человеческого сердца.

„Одним словом, ни одна роль не выдержана в этой пьесе, как следует; все они неудачны, и все-таки пьеса имела успех. Какая же этому причина? Очевидно, положение действующих лиц, которое само по себе трогательно... Великий человек, которого ведут на эшафот, всегда будет интересовать публику, и изображение этих событий, даже без всякой помощи поэзии, производит впечатление почти такое же, как и сама действительность“.

Вот насколько важен для трагического поэта выбор сюжета. Он один может доставить некоторый успех самой слабой и запутанной пьесе, и я не знаю, почему всегда именно в таких



Иллюстрация к „Родогюнде“ Корнеля
С гравюры де Лонгей по рисунку Гравело

пьесах хорошие актеры выказывают себя с самой выгодной стороны. Хорошая пьеса редко выполняется с тем мастерством, с каким она написана, а посредственная всегда им лучше удается. Быть может, потому, что в посредственной пьесе они всегда могут больше прибавить своего, — быть может, потому, что при представлении посредственной пьесы у нас больше времени и спокойствия, чтобы следить внимательно за их игрой, — наконец, может быть, и потому еще, что в посредственных пьесах все действие сосредоточено на одной или двух выдающихся личностях, тогда как в великих произведениях часто для каждой роли требуется первостепенный актер, а если он не таков, если он портит роль, то и все другие роли испорчены.

В *Эссексе*, может быть, имеют место и все эти причины, и некоторые другие. Ни граф, ни королева не изображены столь сильно, чтобы своей игрой актеры не могли им придать еще большей силы. *Эссекс* говорит не так надменно, чтоб актер не мог выставить его еще надменнее в каждом положении, в каждом жесте и выражении лица. Это даже существенное свойство гордости, что она не столько выражается в словах, сколько вообще в манере держать себя. Ее речь часто бывает скромна, и можно только видеть, а не слышать, что это говорит скромность. Поэтому такая роль должна непременно много выиграть при представлении. С другой стороны, исполнение второстепенных ролей не может иметь вредного влияния на нее: чем бледнее будут исполнены роли *Сесилия* и *Сольсбери*, тем рельефнее выделится роль *Эссекса*. Мне, следовательно, нет нужды подробно объяснять, как мастерски может выполнить *Экгоф* то, чего не может совсем испортить и самый ординарный актер.

Нельзя вполне того же сказать про роль *Елисаветы*; но трудно допустить, чтоб и она совсем не удалась. *Елисавета* столько же нежна, сколько и горда; охотно допускаю, что женское сердце способно совместить эти чувства; но трудно понять, каким образом актриса может изобразить их одинаково хорошо. В жизни мы не допускаем много нежности у гордой женщины, а у нежной — много гордости. Мы не допускаем этого, потому что отличительные признаки одного чувства противоречат отличительным признакам другого. Это чудо, если у женщины сильно проявляются и те, и другие; но если она более обладает одним, то, конечно, может ощущать страсть, проявляющуюся в других, но едва ли мы поверим, что она настолько сильна у нее, как она говорит. Каким

образом актриса может заходить далее природы? Если она одарена величественной осанкой, если у нее голос громкий и мужественный, взор смелый, движения быстры и энергичны, то те места, где выражается гордость, отлично удадутся ей; но что будет с теми, где выражается нежность? Если же у нее наружность не так внушительна, в чертах лица выражается больше кротости, в глазах — скромный огонь, голос больше благозвучен, чем выразителен, в движениях более достоинства и благородства, чем силы и энергии, то она отлично исполнит те места, где нужно выразить нежность; ну, а где нужно выразить гордость, тоже? Она не испортит их, наверное, не испортит, даже достаточно оттенит; мы будем видеть в ней оскорбленную, гневную, любящую женщину, только не Елисавету, которая была настолько мужественна, что пощечиной прогнала своего полководца и возлюбленного. Поэтому я думаю, что те актрисы, которые способны дать нам иллюзию в изображении раздвоенности Елисаветы, встречаются еще реже, чем сама Елисавета; поэтому мы можем и должны быть довольны, если хорошо сыграна одна половина роли, а другая не совсем пропалет.

Госпожа Лёвен имела большой успех в роли Елисаветы, но если применить к ее игре только что высказанное общее замечание, то в ней мы видели и слышали больше нежную женщину, чем гордую монархиню. При ее внешности, голосе и скромных манерах мы не могли ожидать ничего другого, и мне кажется, что наше наслаждение от этого ничего не утратило. Если одна сторона исполнения неизбежно оставляет в тени другую, если не может иначе и быть, чтобы или королева уступила первенство любящей женщине, или последняя первой, то, я полагаю, гораздо легче допустить, чтобы утрачивалась доля гордости и величия королевы, чем любящей женщины с ее нежностью.

Мое суждение не пустая прихоть; а еще менее имею я в виду сделать комплимент актрисе, которая все-таки была бы мастером в своем искусстве, если бы даже эта роль ей совсем не удалась. Польстить артисту, будь то мужчина или женщина, я могу только одним, тем именно, что считаю его чуждым всякой мелочной щекотливости, что для него искусство выше всего, что он охотно слышит свободные и громкие отзывы о себе и даже предпочитает, чтоб о нем скорее судили неверно, чем редко. Кто не понимает этой лестии, тому я охотно признаюсь, что я ошибся в нем, и он не стоит того, чтобы мы его изучали. Истинный художник только тогда убедится, что

мы понимаем и ценим его заслуги, как бы о них громко ни говорили, когда увидит, что мы замечаем и его слабые стороны. Он будет в глубине души смеяться над безграничным восхищением, и ему приятно похвала только тех, в ком он видит смелость порицать его.

Я хотел сказать, что можно указать основания, по которым лучше, если актриса изображает Елисавету нежной, а не гордой. Она должна быть горда, это верно; а что она горда, это мы слышим. Только вопрос в том, должна ли она больше казаться нежной, чем гордою, или больше гордою, чем нежною; и если бы пришлось выбрать между двумя актрисами, то предпочли бы мы в роли Елисаветы ту, которая в состоянии изобразить нам оскорбленную королеву во всем ее грозном величии, государыню, приводящую нас в ужас своей жаждой мести, или ту, которой была бы доступнее роль ревнивой любовницы, проникнутой оскорбленным чувством отверженной любви, готовностью простить любимого преступника, досадою на его упрямство, глубокою скорбью об его потере? И я скажу: последнюю.

Во-первых, этим мы устраним повторение одного и того же характера. Эссекс горд, и если Елисавета тоже должна быть горда, то пусть это будет по крайней мере иначе. Если у графа нежность не может не подчиняться гордости, то у королевы нежность должна преобладать над гордостью. Если граф притязает на большее, чем ему полагается, то королева должна казаться несколько меньше того, что она есть. Если оба будут ходить на ходулях, постоянно поднявши нос кверху, постоянно относясь с презрением ко всему окружающему, то выйдет весьма неприятное однообразие. Нельзя думать, что Елисавета стала бы поступать так же, как Эссекс, если б она была на его месте. Результат показывает, что она уступчивее его; поэтому она с самого начала не должна вести себя так надменно, как он. Кто может держать себя величественно уже в силу внешней власти, ему принадлежащей, тому нужно для этого меньше усилия, чем тому, кому приходится создавать это величие внутренним напряжением. Мы ведь все-таки знаем, что Елисавета — королева, хотя Эссекс и принимает на себя более царственный вид, чем она.

Во-вторых, трагедия гораздо больше выиграет, если настроение действующих лиц будет усиливаться, чем когда оно будет слабеть. Выгоднее, если нежный характер будет по временам впадать в гордость, чем гордый снисходить до скромности. Первый как бы подымается, а второй как бы падает.

Если величественная королева с суровым челом, со взорами, перед которыми все чувствуют страх и трепет, говорящая таким голосом, который один может заставить всех повиноваться, предается сентиментальным жалобам и будет вздыхать по мелким потребностям своей страсти, то она будет почти смешна. Напротив, влюбленная женщина, которой чувство ревности подсказывает, что она королева, возвышается над собою и слабость ее становится страшной.

Статья XXVI

28 июля 1767 года

В тридцать первый вечер (среда, 10 июня) играли комедию госпожи Готтшед *Домашняя французенка, или Губернантка*.¹⁷³

Эта комедия — одна из тех шести оригинальных пьес, которыми в 1744 году с помощью повивального искусства Готтшеда обогатилась Германия и которые помещены в пятом томе *Немецкой сцены*. Говорят, что когда она была новинкой, то имела некоторый успех в разных театрах. Хотели испытать, не может ли она и теперь иметь успех, и она имела такой, какого заслуживает, именно — ровно никакого. *Завещание*, пьеса той же писательницы, еще кое-что собою представляет, а *Губернантка* ровно ничего. Даже меньше, чем ничего, так как она не только плохо написана, холодна и безжизненна, но, кроме того, груба, неприятна, и в высшей степени оскорбительна для чувств. Я не в силах понять, как может писать подобные вещи дама. Смеею надеяться, что от меня не потребуют доказательств всему этому.

В тридцать второй вечер (четверг, 11 июня) была повторена *Семирамида* Вольтера.

Так как оркестр в наших пьесах некоторым образом заменяет античный хор, то знатоки давно уже выражали желание, чтобы характер музыки, предшествующей пьесам, играющей также в антрактах и по окончании ее, более соответствовал содержанию этих пьес. Господин Шейбе первый из музыкантов заметил здесь совершенно новое поле для искусства. Он понял, что если впечатление зрителя будет ослабляться и нарушаться, то это произведет неприятное действие. Следовательно, каждая пьеса требует для себя особого музыкального сопровождения. Поэтому в 1738 году он не только написал в виде опыта особые симфонии к *Полиевкту* и *Митридату*,¹⁷⁴ которые исполня-

лись трупной Нейберши здесь в Гамбурге, в Лейпциге и других городах, но и обстоятельно высказался по этому поводу в особом отделе своего периодического издания *Критический музыкант*. Там он именно говорит о том, что должен соблюдать композитор, желающий с успехом трудиться на этом новом поприще.

„Все симфонии, — говорит он, — сочиняемые для пьесы, должны сообразоваться с ее содержанием и характером. Следовательно, для трагедии требуется иной род симфонии, чем для комедии.

Насколько различаются между собой трагедии и комедии, настолько же должны между собой различаться и относящиеся к ним музыкальные пьесы. Кроме того, смотря по разным отделам музыки, назначаемой для пьес, должно также в особенности иметь в виду и характер тех частей пьес, к которым пишется известный отдел. Увертюра должна сообразоваться с первым действием пьесы, а симфонии, которые назначаются для антрактов, должны отчасти согласоваться с окончанием предыдущего действия, а отчасти с началом следующего, равно как и заключительная симфония — соответствовать окончанию последней сцены.

Все симфонии, предназначенные для трагедии, должны быть величавы, проникнуты огнем и одушевлением. В особенности же должно иметь в виду характер главного лица и основную идею и ими руководиться при изобретении. Это ведет к немаловажным последствиям. Есть такие трагедии, основным мотивом которых служит та или другая добродетель героя или героини. Сравните *Полиевкта с Брутом*¹⁷⁵ или *Альзиру с Митридатом*, и вы тотчас увидите что для них не годится музыка одного и того же характера. Трагедия, в которой герой или героиня всюду руководятся религией и страхом Божиим, требует таких симфоний, которые до известной степени проникнуты величием и строгим характером церковной музыки. Но если в трагедии выражается великодушие, храбрость и стойкость среди всех бедствий, то и музыка должна быть гораздо одушевленнее и энергичнее. В таком роде трагедии *Катон*, *Брут*, *Митридат*. Напротив, для *Альзиры* и *Заиры* требуется музыка несколько в ином духе, потому что события и характеры действующих лиц в этих пьесах другие, и страсти гораздо разнообразнее по своим проявлениям.

Так же точно симфонии, назначаемые для комедии, должны быть вообще легки, плавны, местами даже игривы, а главное,

должны сообразоваться с характером содержания каждой из них. Комедия бывает то серьезна, то сентиментальна, то шутивата; такова же должна быть и симфония. Например, для комедий *Сокол* и *Обоюдное непостоянство*¹⁷⁶ требуются иные симфонии, чем для *Блудного сына*. Так и симфонии, отлично идущие к *Скупому* или к *Мнимому больному*,¹⁷⁷ не будут годиться ни для *Нерешительного*, ни для *Рассеянного*. Первые должны быть игривы и шутиваты, а вторые угрюмы и серьезны.

Увертюра должна относиться ко всей пьесе, но в то же время подготавливать и начало ее и, следовательно, гармонизировать с первою сценой. Она может заключать в себе две или три части, смотря по тому, как признает это нужным композитор. А симфонии, предназначенные для антрактов, так как они должны сообразоваться с окончанием предыдущего акта и началом следующего, всего естественнее могут заключать в себе по две части. В первой можно больше обращать внимания на предыдущее, а во второй — на последующее. Впрочем, это условие нужно соблюдать, если страсти слишком противоположны одна другой, а в противном случае можно взять только одну тему, если только она настолько длинна, что исполнение ее позволит подготовить всю внешнюю обстановку действий, а именно — зажечь лампы, переодеться актерам и проч. Наконец, заключительная симфония должна вполне гармонизировать с окончанием пьесы, чтобы усилить впечатление, произведенное изображенными событиями на зрителя. Что может быть смешнее того, когда по ходу пьесы герой печальным образом лишился жизни, а между тем за этим следует веселая и игривая симфония? Что может быть нелепее того, когда печальная и трогательная симфония играет вслед за веселым концом комедии?

Между прочим, так как театральная музыка носит исключительно инструментальный характер, то непременно нужно переменить инструменты, чтобы поддержать интерес зрителей. Последний легко может ослабеть, если они постоянно будут слышать игру одних и тех же инструментов. Но почти необходимо, чтоб увертюра звучала очень громко и полнозвучно и тем более глубокое впечатление производила на слушателей. Переменять инструменты лучше всего в антрактах. Но следует строго обдумать, какие инструменты в каком случае более идут к делу и какими можно скорее выразить то, что требуется. Поэтому и здесь следует делать разумный выбор, чтобы вернее достичь цели. Поэтому, например, неудобно

делать одинаковую перемену инструментов в двух антрактах, следующих один за другим. Во всяком случае будет лучше и приятнее, если мы будем избегать этого“.

Вот важнейшие правила для более полного согласования музыки с поэзией. Вместо того, чтобы говорить от себя, я нашел более целесообразным передать их собственными словами музыканта, притом такого, который может претендовать на честь изобретения их. Музыканты часто упрекают поэтов и критиков в том, что последние ожидают и требуют от них гораздо больше того, что искусство в состоянии дать. Но громадное большинство музыкантов только тогда обращает мало-мальски внимание на это дело, когда слышит от собратьев по искусству, что оно исполнимо.

Самые правила, конечно, нетрудно было составить; они указывают только, что следует делать, но не объясняют, как этого можно достичь. Выражение страстей, к которому в этом случае все сводится, пока еще тайна одного гения. Хотя уже есть и были музыканты, которые имеют удивительный дар к этому, однако, бесспорно, нет еще такого философа, который бы перенял у них метод и вывел общие положения из примеров, данных ими же. Но, чем чаще являются эти примеры, чем больше накапливается материала для подобных выводов, тем скорее можем мы надеяться на осуществление последних. И я не сделаю большой ошибки, если скажу, что можно сделать значительный шаг вперед в этом отношении, вызывая в художниках соревнование в деле такого рода драматических симфоний. В вокальной музыке текст значительно способствует выразительности; игра самого слабого и неуверенного исполнителя определяется текстом и благодаря ему становится сильнее. Напротив, в инструментальной музыке этой помощи текста нет, и она не говорит ничего, если говорит неправильно то, что хочет сказать. Следовательно, здесь художник должен напрягать все свои силы; из сочетаний разных звуков, выражающих чувство, он должен выбирать только такие, которые особенно сильно выражают его. Мы должны слышать их чаще, чем другие, чаще должны сравнивать их между собою, и, подмечая то, что постоянно между ними есть общего, мы постигнем тайну выражения.

Каждый сам поймет, насколько выше станет от этого наше наслаждение в театре. Поэтому новые лица, управляющие нашим театром, не только вообще позаботились с самого начала об улучшении оркестра, но и нашли почтенных людей, готовых приняться за это дело и дать музыкантам образцы,

превзошедшие всякие ожидания. Уже к трагедии Кронегка *Олинт и Софрония* Гертель написал особые симфонии, а при втором представлении *Семирамиды* исполнялись симфонии, написанные господином Агриколою¹⁷⁸ из Берлина.

Статья XXVII

Я хочу попытаться дать некоторое понятие о музыке Агриколы, конечно, не в отношении впечатления, ею производимого, потому что, чем выше и утонченнее чувственное наслаждение, тем меньше можно передать его словами. Мы неизбежно впадаем в общие восторженные фразы, неопределенные восклицания, выражающие удивление, а все это столь же мало назидательно для ценителя, сколько неприятно для художника, которого хотят похвалить. Я буду говорить вообще только о целях, которыми руководился Агрикола, сочиняя музыкальные пьесы, и о тех средствах, которые он употреблял для их достижения.

Увертюра у него состоит из трех частей. Первая — это ларго¹⁷⁹ для скрипок, гобоев и флейт; основной бас усилен фаготом. Характер музыки серьезный, местами страстный и даже бурный; зритель чувствует, что он должен ожидать и пьесы подобного характера. Но при этом в ней также выражаются нежность, раскаяние, мучения совести, покорность. Вторая часть — анданте с сурдинами скрипок и концертирующими фаготами, выражает подавленные, вызывающие сострадание жалобы. В третьей части трогательные обороты чередуются с горделивыми, так как действие открывается при обстановке необыкновенно торжественной; господство Семирамиды близится к концу; великолепие, окружающее ее, должно очаровывать зрение; подобное же впечатление должен испытывать и слух. Характер музыки — аллегretto, и инструменты те же, как и в первой части, с тою разницей, что гобои, флейты и фаготы вместе исполняют короткие мелодии.

Музыкальные пьесы, играемые в антрактах, постоянно заключают в себе только одну часть, характер которой обуславливается содержанием предыдущего акта. Стало быть, второй части, относящейся к дальнейшей части пьесы, Агрикола, повидимому, не одобряет. В этом я вполне с ним согласен. Музыка ни в каком отношении не должна вредить драматическому поэту; трагик больше всякого другого поэта любит неожиданности, сюрпризы; он не желает, чтобы зрители

наперед угадывали ход действия, и в этом случае музыка выдала бы его, если бы она дала предугадать развитие событий в дальнейшем ходе пьесы. Увертюра — дело другое: она не может относиться ни к чему предыдущему; но все-таки и она должна лишь оттенять общий характер пьесы, но не разоблачать ее содержание сильнее, определеннее того, чем на него приблизительно указывает заглавие. Конечно, для зрителя можно наметить цель, к которой его хотят вести, но те различные пути, по которым ему придется ее достигать, должны быть совершенно скрыты от него. Довод против второй части в антрактной музыке внушен интересами поэта, и он подкрепляется другим, вытекающим из самой сущности музыки. Если мы допустим, что страсти, господствующие в двух актах, следующих один за другим, прямо противоположны друг другу, то и обе музыкальные темы непременно должны быть также взаимно противоположны. Я очень хорошо понимаю, что поэт может и без неприятного принуждения привести нас от одной страсти к другой, ей противоположной, к ее полному контрасту; он делает это мало-по-малу, незаметно, проходит целый ряд ощущений, восходя или нисходя от одной ступени к другой, нигде не допуская ни малейшего скачка. Может ли и музыкант сделать то же самое? Допустим, что это еще возможно для него в пьесе достаточно длинной; но в двух частях, совершенно отдельных одна от другой, при переходе, например, от спокойного состояния в возбужденное, от нежного чувства к ожесточению, непременно будет весьма заметный скачок, который произведет такое же неприятное впечатление, какое в природе обыкновенно производит внезапный переход от тьмы к свету, от холода к жару. Вот мы предаемся трогательной меланхолии и вдруг приходим в озлобленное состояние. Как? Почему? Против кого? Против того ли, к кому мы чувствовали в душе сострадание, или против кого другого? Всего этого музыка не может выяснить; она оставляет нас в этом отношении в неизвестности и в тумане; мы испытываем ощущения, но не воспринимаем последовательности наших ощущений; мы ощущаем как во сне; и все эти бессвязные ощущения больше утомляют слушателя, чем доставляют ему наслаждение. Поэзия же никогда не позволяет нам потерять нить наших ощущений; тут мы не только знаем, какое чувство мы испытываем, но также — и почему испытываем его, и только при этом условии внезапные переходы от одного настроения в другое не только терпимы, но даже приятны. Действительно, это мотивирование внезапных

переходов есть одна из величайших выгод, быть может, даже величайшая, какую извлекает музыка из своего сочетания с поэзией. Конечно, нет существенной необходимости, чтобы общие и неопределенные чувства, выражаемые музыкой, как, например, радость, приурочивались с помощью слов к определенному предмету радости, потому что нам весьма приятны и крайне неясные, туманные ощущения. Но вполне необходимо, чтобы ощущения противоположные, противоречащие друг другу, соединялись одно с другим при помощи отчетливых понятий, которые могут быть выражены только словами, — чтобы в силу такого соединения они составили целое, в котором заметно было бы не только многообразие, но и согласование этого многообразия. При двойной теме антрактной музыкальной пьесы это сочетание последует только потом; мы уже, так сказать, задним числом узнаем, почему мы должны были перейти от одной страсти к другой, совершенно противоположной, а в отношении музыки это совершенно то же, как если бы мы ничего не узнали. Скачок уже произвел свое неприятное впечатление, и впечатление это не становится лучшим от того, что мы убеждаемся, что скачок не должен был доставлять нам неприятность. Однако не следует думать, что поэтому следует браковать все симфонии вообще, состоящие из нескольких тем, различных между собой, из которых каждая выражает нечто иное, чем другая. Они выражают каждая нечто иное, но не нечто различное, или, лучше сказать, они все выражают то же самое, только разным способом. Одна симфония, выражающая одновременно разные страсти, противоположные одна другой, есть музыкальное чудовище; в одной симфонии должна выражаться только одна страсть, и каждая отдельная тема должна разрабатывать и возбуждать в нас одно и то же страстное настроение, только с разными изменениями относительно ли степени его силы и энергии, или разных сочетаний с другими сродными чувствами. Увертюра вполне носила этот характер; бурное настроение, выражаемое первой темой, во второй переходит в жалобное, а в третьей оно возвышается до торжественного величия. Музыкант, который не соблюдает этих условий в своих симфониях и резко меняет характер музыки с каждой темой, чтобы в следующей теме опять перейти к совершенно новому тону, а потом и его оставляет, чтобы перейти к третьему, столь же отличному от предыдущего, рискует бесплодно потратить много таланта: он может поразить нас, озадачить, раздражить чувства, но растрогать не в состоянии. Кто хочет

говорить языком, понятным нашему сердцу, и вызвать в нас сочувствие, тот должен соблюдать постепенную последовательность, равно как и тот, кто желает обратиться к нашему уму и поучать нас. Без последовательности, без строгой внутренней связи всех частей между собою самая лучшая музыка — куча зыбкого песку: она неспособна произвести глубокого впечатления. Только последовательная связь частей сообщает ей плотность мрамора, на котором рука художника может увековечить себя.

Музыкальная тема, следующая за первым действием, имеет целью только изобразить тревожные чувства Семирамиды, которым поэт посвятил это действие, — тревогу, смешанную еще с некоторой надеждой: это *andante mesto*, исполняемое только скрипками и альтами под сурдину.

Во втором действии Ассур играет слишком важную роль, чтобы не определить выражения следующей за тем музыки. *Allegro assai* в G-dur, исполняемое на валторнах, подкрепленных флейтами и гобоями, а также фаготом, играющим в унисон с контрабасом, изображает гордость этого вероломного и властолюбивого министра, которая то сменяется сомнением и страхом, то вспыхивает вновь.

В третьем акте является привидение. Я уже имел случай указать, говоря о первом представлении, какое слабое впечатление, по мнению Вольтера, производит это привидение на присутствующих. Но музыкант, как и следовало ожидать, не смутился этим; он выполняет то, чего не сделал поэт, и аллегро в E-moll на тех же инструментах, как и прежде, комбинируя только различным образом рога E с рогами G, изображает немое и бездейственное изумление, но подлинный дикий испуг, какой и должно вызвать у людей подобное явление.

Тоска Семирамиды в четвертом действии возбуждает в нас сострадание; мы жалеем кающуюся женщину, хотя и знаем, насколько она преступна. Музыка тоже выражает сострадание и сожаление в *largo* в A-moll, исполняемом скрипками и альтом, под сурдины, и концертирующим гобоем.

Наконец, после пятого акта играется одна только тема, адажио в E-dur, в котором к скрипкам и альту прибавляются рога с усиливающими их звуки гобоями, флейтами и с фаготами, играющими в унисон с контрабасом. Характер музыки такой, какой приличен характеру действующих лиц трагедии; это возвышенная печаль с некоторым намеком, как мне кажется, на последние четыре стиха, в которых слышится предостере-

гающий голос истины, величавый и мощный, обращенный к великим мира сего,

Понять цели музыканта — значит признать, что он достиг их. Его произведение не должно быть загадкой, решение которой трудно и сомнительно. Он хотел выразить, конечно, только то, что весьма быстро воспринимает нормальный слух; слава его растет вместе с пониманием его замысла; чем его произведение легче и общедоступнее, тем и слава его заслуженнее. — Для меня нет никакой славы в том, что я правильно слышал бесу, но слава Агриколы тем выше, что в этом его произведении все слышали то же самое, что и я.

Статья XXVIII

4 августа 1767 года

В тридцать третий вечер (пятница, 12 июня) шло повторение *Нанины*, а в заключение была дана пьеса Мариво *Крестьянин-наследник*,¹⁸⁰ перевод с французского.

Эта маленькая пьеска пришлось по вкусу здешней публике, и потому ее смотрят всегда с большим удовольствием. Юрге возвращается из города с похорон богатого брата, после которого он получил в наследство сто тысяч марок. Счастье изменяет взгляды людей и их привычки; теперь он хочет жить так, как живут знатные люди, делает свою Луизу барыней, быстро находит для своих Ганса и Греты приличные партии; все идет хорошо, но вот является хромой посол с неприятными вестями. Макаср, у которого хранились сто тысяч марок, обанкротился. Юрге опять остался тем же Юрге; Гансу указывают двёрь, Гретхен остается не при чем, и конец пьесы был бы довольно печален, если бы судьба отняла у всех больше того, что дала; как все были здоровы и счастливы, так и остались.

Такую фабулу мог бы придумать каждый, но немногие сумели бы придать ей такую же занимательность, как Мариво. Она дышит остроумным весельем, остроты в ней презабавны, насмешки преедки, так что мы хохочем, как говорится, до упаду, а наивный крестьянский говор придает всей вещи весьма своеобразную соль. Перевод принадлежит Кригеру, который сумел мастерски передать французское патуа нашим ниже-немецким наречием. Жаль только, что в некоторых местах в тексте много ошибок и искажений. Их обязательно

следовало бы исправить и восполнить некоторые пропуски при постановке пьесы на сцену, как, например, следующее место в первом же явлении.

Юрге. Хе, хе, хе! Дай-ка мне пять шиллингов мелочью; у меня все гульдены и талеры.

Лиза. Хе, хе, хе! Скажи мне, что ты хочешь делать с пятью шиллингами мелочи?

Юрге. Хе, хе, хе! Дай мне пять шиллингов мелочью, говорю тебе.

Лиза. Зачем же это, глупый?

Юрге. Этому мальчику: он нес мне дорогою узел до нашей деревни, а я шел пешком налегке и в свое удовольствие.

Лиза. Ты шел пешком?

Юрге. Да, потому что это гораздо покойнее.

Лиза. Вот тебе марка.

Юрге. Вот это дельно... Сколько же это будет?... столько, сколько она мне дала. Она мне дала марку; вот, вот она! (*Валентину.*) Возьми, это будет как следует.

Лиза. Так ты даешь пять шиллингов мальчику, который нес тебе узел?

Юрге. Да; я должен еще дать ему на водку!

Валентин. Так это пять шиллингов мне, господин Юрге?

Юрге. Да, мой друг!

Валентин. Пять шиллингов! А еще богатый наследник! Пять шиллингов? Это от человека с вашим званием! А где же благородство души?

Юрге. О! мне нет дела до этого, Что бы ни говорили! Ну, жена, дай ему еще шиллинг. Вот какой дождь у нас льется!

Как же это так? Юрге шел пешком, потому что это покойнее? Он требует пять шиллингов, а жена дает марку, тогда как не хотела дать пяти шиллингов? Ей приходится прибавить еще шиллинг мальчику? Почему Юрге не делает этого сам? От марки ведь у него еще осталось. Без французского текста едва ли можно было бы разобрать эту путаницу. Юрге не пришел пешком, а в карете приехал; на это и указывают его слова: „потому что это гораздо покойнее“. Но экипаж, вероятно, проехал мимо его деревни, а от того места, где он слез, он дал нести узел до дому. За это он дает мальчику пять шиллингов; марку не жена дает ему, а ее пришлось заплатить за экипаж, и он только рассказывает жене, как живо он договорился на этот счет с кучером.

В тридцать четвертый вечер (понедельник, 29 июня) давали пьесу Реньяра *Рассеянный*.¹⁸¹

Трудно поверить, чтобы наши деды понимали немецкое заглавие этой пьесы (*Der Zerstreute*). Еще Шлегель перевел французское заглавие *Distrain* словом *Träumer* (мечтатель). Быть рассеянным, *Zerstreuter*, просто образовано по аналогии с французским словом *distrain*. Мы не хотим решать вопроса, имел ли кто право составлять такие слова, но будем их употреблять, коль скоро они составлены. 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 комедианты снова выступили в ней, успех ее был довольно значителен. Которая же публика была права? Может быть, обе не были исправны. Первая, более строгая, осудила пьесу с точки зрения хорошей, настоящей комедии, за какую, без сомнения, выдавал ее автор. Вторая, 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.

Первая публика думала так:

... non satis est risu diducere rictum
Auditoris.

[Смех у зрителя вызвать —
Этого мало...]

а вторая:

... et est quaedam tamen hic quoque virtus ¹⁸².

[... 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-Брюйера. ¹⁸³ Ему оставалось только взять самые выдающиеся черты его и изобразить их или в действии, или в рассказе. Своего он прибавил немного.

Против этого отзыва ¹⁸⁴ речевого возразить; зато многое можно сказать против другой оценки, в которой вопрос 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 точно не следует смеяться, как и над человеком, у которого болит голова. Комедия должна нападать только на такие пороки, которые можно исправить. А кто рассеян от природы, того так же точно нельзя исправить насмешками, как и хромого.

Но правда ли, что рассеянность такой душевный изъян, против которого все наши усилия бесплодны? Действительно ли это скорее природный недостаток, чем дурная привычка? Не думаю. Разве мы не можем располагать 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 не о том, о чем бы следовало думать в данный момент согласно с впечатлениями чувств. 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 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,¹⁸⁵ объясняются только тем, что он недостаточно уяснил себе это различие. Он, например, говорит, что „Мольер заставляет нас смеяться над мизантропом, тогда как мизантроп — честный человек в пьесе. Стало быть, Мольер оказывается врагом добродетели, представляя добродетельного презренным“. Нисколько; мизантроп вовсе не делается 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 должно сказать и о рассеянном; 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. Дайте эту рассеянность человеку дурному, безнравственному, и посмотрите, будет ли она тогда смешна? Нет, она будет неприятна, противна, возмутительна, но не смешна.

Статья XXIX

7 августа 1767 года

Комедия старается исправлять людей смехом, а не на-
смешкою, и она не ограничивается исправлением именно
только тех пороков, над которыми смеется, и только тех лю-
дей, которые заражены этими смешными слабостями. Ее истин-
ная польза, общая для всех, 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 ка-
чествами, а также с хорошими, даже под морщинами строгой
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 коме-
дии. Если она не может врачевать неизлечимо больных, то
с нее достаточно и того, если она будет укреплять силы
здоровых. Комедия *Скупой* назидательна и для щедрого,
а *Игрок* — и для того, кто совсем не играет; те слабости,
которых они чужды, есть у других, с которыми ими приходится
жить; полезно знать тех, с кем легко можно встретиться
в обществе, полезно предохранить себя от неблагоприятных
впечатлений, производимых примером. Предохранительные
меры есть тоже отличное лекарство, и во всей морали нет
средства более сильного и действительного, чем смех.

В заключение вечера давалась *Загадка, или что больше
всего нравится дамам*, комедия Лёвена, в одном дей-
ствии. ¹⁸⁶

Если бы Мармонтель и Вольтер не писали сказок и пове-
стей, то французский театр лишился бы многих новинок.
Больше всего из этого источника черпала комическая опера.
Из сказки последнего писателя *Ce qui plait aux dames* взят
сюжет для комедии в четырех действиях с ариями под загла-
вием *La Fée Urgèle*, которую сыграли в Париже итальянские
актеры в декабре 1765 года. Повидимому, Лёвену служила
оригиналом не столько эта пьеса, сколько сказка Вольтера.
При оценке статуи следует обращать внимание и на тот ку-
сок мрамора, из которого она изваяна, и, принимая в расчет
первоначальную форму этого куска, можно извинить, если та
или иная часть тела вышла слишком короткой, то или другое
положение фигуры слишком принужденно. Поэтому следует



**„Меропа“ Вольтера. Действие III, сцена 4
С гравюры Массара по рисунку Гравело**

отклонить критику, которая хотела бы напасть на 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 способствуют этой цели, и было бы просто капризом не находить во всем этом ничего приятного. Правда, остроумие Педрилло не оригинально, но вполне естественно. Только мне кажется, что оруженосец или конюший, понимающий нелепости и сумасбродства странствующих рыцарей, не на своем месте в сказке, основанной на вере в колдовство и считающей рыцарские похождения славными подвигами 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*¹⁸⁷ *Пьера Корнеля* в присутствии его величества короля датского. Корнель объявил,¹⁸⁸ 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, разумные 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, рассказывает Аппиан Александрийский¹⁸⁹ в конце своей книги о сирийских войнах. „Дмитрий, прозванный Никанором,¹⁹⁰ предпринял поход против парфян и жил некоторое время в качестве военнопленного при дворе царя их Фраата, на сестре которого, Родогюне, он женился. В это время 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 об 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. Фраат, устранившись печальных последствий, действительно освободил Дмитрия, однако между ним и Антиохом произошла

битва, в которой последний был разбит и с отчаяния убил себя. Дмитрий, 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 Дмитрия, 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 свою 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 трагедию *Трифон, Антиох, Дмитрий, Селевк*, от Корнелия 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 сына и супружеского ложа. Эту-то личность он и выбрал героинею своей трагедии, и, бесспорно, пьеса его должна была называться не *Родогюною*, а *Клеопатрою*. Он сам соглашался с этим, но озаглавил пьесу первым именем, а не вторым из опасения, что зрители смешают эту царицу Сирии с знаменитою последнею царицею Египта, носившей то же имя. „Я считал себя, — говорит он, ¹⁹¹ — тем более в праве позволить себе эту вольность, так как заметил, что сами древние не признавали необходимым озаглавливать свои пьесы именем героев, а, не колеблясь, называли их именами хора, который гораздо менее принимал участия в действии и являлся в нем более эпизодично, чем у меня Родогюна. Доказательством тому может служить трагедия Софокла *Трахинянки*, которую мы бы озаглавили не иначе, как *Смерть Геркулеса*“. Это замечание само по себе весьма основательно; древние считали заглавие вещью, не имеющей особого значения, но они вовсе не думали, что оно должно указывать на содержание пьесы; довольно и того, если оно дает возможность отличать одну пьесу от другой, а для этого достаточно малейшего признака. Но я и не думаю, чтобы Софокл решился назвать именем Деяниры ¹⁹² ту пьесу, которую он назвал *Трахинянками*. Он не затруднился дать ей заглавие, не имеющее никакого значения, но, без сомнения, не решился бы дать ей обманчивое заглавие, такое, которое бы могло ввести нас в заблуждение. Опасение Корнелия

было крайне неосновательно. Кто знает египетскую царицу, знает и то, что Сирия — не Египет, что несколько царей и цариц имели тождественные имена; а кто ее не знает, тот не может смешать ее с сирийскою царицею. Корнелию не следовало бы, по крайней мере, так тщательно избегать даже имени Клеопатры в своей пьесе; от этого пострадала ясность первого действия, и немецкий переводчик весьма хорошо поступил, что не соблюл этой осторожности. Ни один писатель, а тем более 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 другого. Без сомнения, одно преступление вытекало 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 совсем не владеть тем, чем она не могла владеть одна. Дмитрий не должен больше жить, потому что он не хочет жить для одной Клеопатры. Преступный муж гибнет, но в лице его гибнет отец, который оставляет сыновей-мстителей. В пылу своей страсти мать совсем забыла о них, или помнила, но только как о *своих* сыновьях, в любви которых она была уверена, или рассчитывала, что их сочувствие все-таки скорее будет в пользу первой обиженной стороны, если они будут выбирать между родителями. Но на деле она увидела другое: сын стал царем, а царь видел в Клеопатре уже не мать, а цареубийцу. Она имела причины опасаться с его стороны всего худшего, а с этого момента — и он с ее стороны. 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 распаляло эту ненависть; мать была решительнее

сына, преступница — решительнее того, кто пострадал от преступления. Она совершает 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, как и старшего, но он был предусмотрительнее и счастливее. Он принуждает мать выпить яд, который она приготовила для него; тут одним злодеянием мстят за другое, и вопрос о том, к какой стороне 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 тут недостает для сюжета трагедии? Для гения тут есть все, для бездарного писателя — ровно ничего. Тут нет ни любви, ни интриги, ни узнавания, ни удивительного эпизода, поражающего неожиданностью; все идет своим естественным путем. Этот естественный путь увлекает гения, но пугает бездарность. Гений может интересоваться только такими событиями, которые вытекают одно из другого, только цепью причин и следствий. Объяснять последние первыми, соразмерять их одни с другими, всюду тщательно устранять случайность и вести действие так, чтобы все, что случается, случилось так и не могло произойти иначе, — вот его дело, если он работает на исторической основе и превращает запас, накапливающийся бесплодно 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 быть предоставлено только гению. Оно 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 неестественности к другой, — вот на что способно остроумие и только на это. Благодаря постоянному переплетанию этих разноцветных нитей получается такая ткань, которая в искусстве является тем, что в ткацком деле называется *chapeant*. Такую материю нельзя назвать ни голубою, ни зеленою, ни желтою: в ней есть все цвета. Смотреть с одной стороны — она такая, с другой — другая. Это модная забава, шутовской наряд для детей.

Теперь судите сами, обработал ли свой сюжет великий Корнель¹⁹³ как гений, или как просто остроумная голова. Чтобы ответить на этот вопрос, стоит только применить к делу то положение, в верности которого никто не сомневается: талант любит простоту, а остроумие — путаницу.

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 и она. Подобный мотив гораздо возвышеннее.

Совершенно справедливо: гораздо возвышеннее и... гораздо неестественнее. Во-первых, гордость есть вообще порок противоестественный, искусственный. 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 прелести ее дают 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 прямо ради господства, у которой все склонности подчинены честолюбию, которая не знает никакого иного счастья, кроме счастья повелевать, тиранствовать и попирасть пятою целые народы, — такая женщина, конечно, однажды, да и не однажды, действительно, могла существовать, но все-таки она — исключение. [А кто изображает исключения, тот, бесспорно, изображает вещи не вполне естественные.] Клеопатра Корнеля такая женщина, которая для того, чтобы удовлетворить своему властолюбию, своей оскорбленной гордости, решается на всякие преступления, которая действует только по макиавеллевским правилам,¹⁹⁴ есть выродок из 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 ревливой женщине я могу еще простить все; она такова, какую и быть должна, только в несколько сильной степени. Но вся душа возмущается против женщины, которая совершает злодеяния с холодной жестокостью, по заранее обдуманному плану, под внушением гордости и честолюбия. И никакое искусство поэта не в состоянии сделать ее для нас симпатичной. Мы дивимся ей, как дивимся какому-нибудь чудовищу, а как только наше любопытство удовлетворено, то благодарим небо за то, что природа за-

блуждается только раз в тысячу лет, и досадуем на поэта, решающегося выдавать нам таких уродов за людей, изучение которых будто бы может быть благотворно для нас. Если проследить всю историю, то из пятидесяти женщин, которые низложили с престола и убили своих мужей, едва ли найдется одна такая, относительно которой нельзя было бы доказать, что только поруганная любовь заставила ее решиться на подобный шаг. Едва ли хоть одна из них заходила так далеко из одного желания властвовать, из гордого стремления самой владеть тем скипетром, которым владеет любящий супруг. Правда, многие из них, захвативши в свои руки кормило правления, как оскорбленные жены, владели им с достоинством, свойственным мужчине. От своих холодных, сварливых, неверных мужей они в слишком сильной степени перенесли все, что может быть оскорбительного в подчинении, и тем дороже 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.¹⁹⁵ Самый закоренелый злодей умеет оправдаться перед самим собою, старается уверить себя, что преступление, совершенное им, не так велико, 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 его искренние желания 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 легко может быть, что им-то он и обязан своим титулом: великий. Правда, у него все дышит героизмом, но также и тем, что должно бы было быть неспособным и действительно неспособно ни к какому героизму, — 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 Родогуне она не могла или не хотела мстить. У поэта месть ока-

зывается давно совершившеюся; о гибели Дмитрия только рассказывается, и все действие пьесы группируется около Родогюны. Корнель не хотел, чтобы его Клеопатра остановилась на полпути; она не должна считать себя отомщенной, если не отомстит Родогюне. Конечно, в ревнивой женщине это естественно, что она еще неумолимее к своей сопернице, чем к своему неверному мужу. Но Клеопатра Корнеля, как мы ска-зали, 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 никаких границ, но как скоро она достигнута и страсть его удовлетворена, то и мстительное чувство начинает охладевать и делаться умеренней. Он соразмеряет месть не столько с тем злом, которое перенес, сколько с тем, какого опасается в дальнейшем. Тому же, кто не может ему больше вредить, он склонен забыть и принесенный им вред. Кого ему нет причины бояться, того он презирает, а кого презирает, того считает не заслуживающим мести. Напротив, ревность есть своего рода зависть, а зависть — поро́к мелочной, низкий, не знающий иного удовлетворения кроме окончательного уничтожения предмета, ее вызывающего. Ревность бушует, как неугасимое пламя; ничем нельзя утолить ее, так как оскорбление, пробудившее ее, никогда не перестанет оставаться все тем же оскорблением и чем дальше, тем делается сильнее. Поэтому и жажда мести в этом случае никогда не стихнет, и рано или поздно человек совершает ее с той же яростью. Такова именно месть Клеопатры у Корнеля, и несоответствие этой страсти с ее характером не может не производить на нас крайне неприятного впечатления. Ее горделивые замыслы, ее неудержимое стремление к почестям и независимости показывают в ней великий, возвышенный дух, чем она и заслуживает наше глубокое удивление. Но ее коварная злоба, ее исступленная жажда мести тому лицу, которого ей уже нет оснований бояться, так как оно в ее власти, которому она должна бы простить, будь у нее хоть искра благородства, — та легкость, с которою она не только сама совершает преступления, но считает способными и других на такие же бессмысленные поступки, — до такой степени роняют ее в наших глазах, что мы не знаем границ нашего презре-

ния к ней. Наконец, при таком презрении нет места и нашему удивлению, и от Клеопатры не остается ничего, кроме гнусной, возмутительной женщины, которая постоянно 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 необычайным способом. Как же он это устраивает? Если Клеопатра сама сбудет с рук Родогюну, то дело будет очень просто; что может быть естественнее, как известить 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 Дмитрием, 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 открытую эту тайну, или — не открытую, а просто объявить старшим и возвести на престол того из них, который согласится на известное условие, и закончим тем, что условие это — умерщвление 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 интригу? Нельзя ли нам поставить этих добрых принцев в положение еще более затруднительное? Попробуем. Давайте выдумаем, что Родогюна узнает про замысл Клеопатры и что она больше любит одного из принцев, но не открылась ему и никому другому, да 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 мужа только того, кто окажется всего достойнее ее. Родогюна должна желать быть отомщенной и быть отомщенной в лице матери принцев. 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, ведьма-мать внушает им большое

почтение, а кокетливая фурия-повелительница — столь же сильную нежность. Ведь если они не очень добродетельны, то интригу не столь трудно распутать, как это кажется; или она будет 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 женщину, 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 стоит придумать такие вымыслы: я никогда не пробовал, да едва ли когда и решусь попробовать. Но я знаю одно, что подобные вымыслы не легко переваривать.

Не потому, конечно, что это голые выдумки, что в них нет ни малейшего следа исторической действительности. Такое затруднение Корнель всегда мог бы устранить. „Можно сомневаться, — говорил он, ¹⁹⁶ — простирается ли свобода поэзии настолько далеко, чтобы она была в праве измышлять целые события, в которых играют роль исторические лица, как я поступил здесь, где после рассказа в первом действии, служащего основой всего остального, до следствий, обнаруживающихся в пятом действии, в драме нет ничего исторического. Однако я полагаю, — продолжает он, — что если мы удержим 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 практика древних решительно на моей стороне. Сравните *Электру* Софокла с *Электрой* Еврипида и посмотрите, есть ли что у них общего, кроме только результата, кроме последних моментов в приключениях их героини. К этому, разумеется, оба они идут различными путями, употребляя свойственные каждому из них приемы. Необходимо предположить, что по крайней мере одна из них

есть чистый вымысел поэта. Или обратим внимание на *Ифигению в Тавриде*,¹⁹⁷ на которую Аристотель указывает нам как на образец совершенной трагедии. И она тоже смахивает на чистый вымысел, так как основана на утверждении, что Диана в облаке похитила Ифигению с алтаря, на котором 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 исторической основы остались только имена“.

Конечно, Корнель имел право обращаться с историческими фактами по своему усмотрению. Он мог, например, изобразить Родогюну как угодно молодою, и в этом случае Вольтер не имел никакого права выводить на основании истории, что Родогюна не могла быть так молода.¹⁹⁸ Она вышла замуж за Дмитрия 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 Дмитрия; она была очень молода, когда отец хотел выдать ее замуж, немногим старше и в то время, когда сыновья Дмитрия влюбились в нее. Вольтер положительно несносен со своею историческою критикой. Лучше бы он вместо этого проверял хронологические данные в своей *Всеобщей истории!*

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 того мнения, что трагедия была изобретена в Греции действительно для освежения в памяти великих и особенно выдающихся событий, что поэтому первым ее назначением было строго следовать по стопам истории, не уклоняясь ни вправо, ни влево. Но эти люди ошибаются. Уже Феспид¹⁹⁹ ~~ни мало не заботился об исторической истине.~~ * Правда, что этим он навлек на себя строгое порицание Солона. Но, не говоря уже о том, что Солон больше понимал толку в государственных законах, чем в поэзии, можно другим путем уstra-

* *Diogenes Laertius*, Lib. I, § 39.

нить те выводы, какие можно было бы сделать из его порицания. Уже при Феспиде искусство пользовалось всеми преимуществами, хотя не могло показать себя достойным их в отношении приносимой им пользы. Феспид изобретал, вымышлял, заставлял 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 губельным 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 изобретательности, а ему бы следовало знать, что доказательством наличия 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 столько же возмутителен, сколько и необычаен. Больше трех сцен из этого не выйдет, и притом совершенно неправдоподобных, так как отсутствуют детали, поясняющие событие. Что же делает поэт?

Смотря по тому, в какой мере 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. Ему недостаточно будет основывать возможность их просто на исторической достоверности. Он будет стараться соответственно изобразить характеры действующих лиц; будет стараться, чтобы те происшествия, которые вызывают его героев к деятельности, вытекали одни из других с необходимостью, — а страсти так строго гармонировали с характерами и развивались с такою постепенностью, чтобы мы всюду видели только естественный, правильный ход вещей. При каждом шаге, который делают его герои, мы должны будем сознаться,

что и мы поступили бы точно так же при подобном развитии страсти, при том же порядке вещей, — 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 личностям, которых увлекает такой роковой ход событий, полные ужаса при мысли о том, что и нас может увлечь подобный же поток, и мы 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 он сумеет понять скрытые в сюжете возможности и развернуть их.

Тот же поэт, который мало заслуживает названия поэта, но просто остроумный человек и хороший версификатор, тот, говорю я, не будет поражен невероятностью сюжета. Он в нем будет видеть скорее источник удивительных эффектов, действия которых он никоим образом не должен 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.²⁰⁰ Поэтому, чтобы вызвать первый, такой поэт будет стараться придумать как можно больше странных, невероятных, неожиданных, чудовищных происшествий. А чтобы возбудить второе, он сочтет необходимым прибегнуть к измышлению самых необычайных и самых возмутительных 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 вымыслами, которые по меньшей мере настолько же невероятны, как и самые эти преступления. Все это, и собственные свои вымыслы, и исторический материал, он месит, как тесто, и делает из этого очень длинный, очень тяжеловесный роман. Когда тесто хорошо смешалось, насколько можно смешать соловенную сечку с мукой, он раскладывает его на проводочный остов действий и сцен. Он заставляет своих героев рассказывать и рассказывать, бесноваться и говорить рифмо-

ванные стихи. И вот в месяц или полтора, смотря по тому, легко или с трудом подбираются рифмы, чудо готово. Его называют трагедией, печатают и ставят на сцену, 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*²⁰¹ [и у книг есть своя судьба].

Смело ли применить все это к великому Корнелю? или еще требуются длинные пояснения? Благодаря неисповедимой судьбе, которой подчиняются как книги, так и люди, его *Родоюна* больше столетия была предметом удивления целой Франции, а следовательно, и целой Европы, как величайшее, образцовое произведение величайшего трагика. Может ли быть неосновательным вековое удивление? Где так долго были у людей и глаза и вкус? Неужели с 1644²⁰² по 1767 год только гамбургскому драматургу суждено было открыть пятна на солнце и низвести созвездие на степеню метеора?

О нет! Уже в прошлом веке сидел однажды в парижской Бастилии честный гурон.²⁰³ Время тянулось для него медленно, хотя он был в Париже, и от скуки он стал изучать французских поэтов. Этому гурону *Родоюна* вовсе не поправилась. Потом в начале нынешнего столетия жил где-то в Италии один педант,²⁰⁴ 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,²⁰⁵ вообще большой поклонник Корнеля. Он был человек богатый и с весьма добрым сердцем, поэтому принял участие в бедной, покинутой внучке великого поэта, воспитал ее под своим надзором, научил писать хорошие стихи, собирал вспоможение для нее, а чтобы собрать ей приданое, написал обширный комментарий к творениям ее деда, давший большой доход, и т. д. Но все-таки и он признал *Родоюну* крайне бессмысленным произведением и не мог надивиться, как такой великий человек, как великий Корнель, мог написать такую 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, сам отважился усомниться в достоинствах француза?

При следующем представлении *Родоюны* я буду говорить подробнее об этих моих предшественниках. Мои читатели желают идти далее, я тоже. Теперь еще несколько слов о переводе, в котором давалась эта пьеса. Это не старый вольфенбюттельский перевод Брессанда,²⁰⁶ 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, насколько я знаю, переводчик обладает настолько умом и вкусом, что не возьмет на себя еще раз такой неблагодарной работы. Чтобы хорошо переводить Корнеля, надобно уметь писать стихи лучше его.

Статья XXXIII

21 августа 1767 года

В тридцать шестой вечер (пятница, 3 июля) была дана комедия Фавара *Солиман II*²⁰⁷ тоже в присутствии его величества короля датского.

Не буду говорить о том, насколько подтверждается историей, что Солиман II влюбился в европейскую невольницу, которая сумела до такой степени завладеть им и управлять по своей воле, что он решился вступить с нею в законный брак и объявить ее императрицею, вопреки всем обычаям империи.²⁰⁸ Достаточно сказать, что Мармонтель основал на этом рассказе одну из своих нравственных повестей, но невольницу, которая, говорят, была итальянка, он сделал французенкой, потому, несомненно, что находил совершенно невероятным, чтобы какая-нибудь иная красotka, кроме французенки, могла одержать такую редкую победу над повелителем турок.

Не знаю, что собственно и сказать про повесть Мармонтеля. Нельзя отрицать того, что она задумана весьма остроумно, выполнена с большим знанием нравов высшего света, его пустоты и смешных сторон и написана с тем изяществом и прелестью, которые так свойственны этому писателю. С этой стороны она превосходна, восхитительна. Но ведь она — нравственная повесть, а между тем я никак не могу отыскать, где в ней мораль. Правда, повесть эта не так неприлична и возмутительна, как повести Лафонтена или Гре-

кура,²⁰⁹ но если она не совсем безнравственна, так следует ли из того, что она нравственна?

Султан, скушающий среди чувственных наслаждений, которые ему приелись и даже стали противны, как ежедневно повторяющиеся и вполне доступные, желающий снова возбудить и раздражить свои ослабевшие нервы чем-нибудь совершенно новым, особенным, над чем напрасно ухищряются и тратят силы самая утонченная чувственность, самые изысканные ласки, этот больной сластолюбец и есть страдающий герой повести. Я говорю: страдающий. Лакомка испортил себе желудок неумеренным употреблением сластей, и ничто не по вкусу ему, пока, наконец, он не нападет на такие вещи, которые вызвали бы отвращение у любого здорового желудка: тухлые яйца, крысы хвосты, паштет из червей — вот это ему по вкусу! Самая благородная и скромная красавица с томными, большими голубыми глазами, с душою вполне невинною и чувствительною овладевает султаном, но лишь до тех пор, пока он не добился ее ласк. Другая гораздо величественнее на вид, с более ослепительным цветом лица, одаренная пышным красноречием и мелодическими переливами чарующего голоса, настоящая муза, только гораздо соблазнительнее, удовлетворяет страсть султана и — забыга. Наконец, является еще женское существо, легкомысленно-порывистое, необузданно-дикое, остроумное до дерзости, веселое до безрассудства. В лице больше выразительности, чем красоты. Скорее грациозна, чем хорошо сложена, — тонкая талия при некрасивой фигуре. При виде султана это существо выскакивает с грубейшей лестью: „Слава богу! Вот настоящий человек!“²¹⁰ (Лестью, которую не только этот султан, но и иной немецкий князь пожелал бы порою слышать, иногда потоньше, а иногда и поглубже, и которая девяти человекам из десяти была бы приятна, как и султану, так что они не заметили бы и насмешки, кроющейся в ней.) Как этот вступительный комплимент, так и все остальное в том же духе. — „Вы слишком хороши для турка, в вас что-то напоминает француза... По правде, эти турки премилые... Берусь показать этому турку, как надо жить... Надеюсь, что когда-нибудь сделаю из него француза...“ — И это ей, действительно, удается! Она смеется и бранится, грозит и шутит, кокетничает и надувает губки до тех пор, пока султан мало того, что не меняет обстановку серала в угоду ей, но видит себя вынужденным нарушить и законы империи, с опасностью восстановить против себя духовенство и народ. Но он должен это сделать, если только желает быть с нею так же счастлив,

как были некоторые в ее отечестве, по ее собственному признанию. Это, конечно, стоит труда!

Мармонтель начинает свою работу тем размышлением, что великие перемены в государстве часто происходили от самых ничтожных мелочей, и именно султан делает этот вывод, обращаясь к самому себе с тайным вопросом: „Возможно ли, чтобы маленький вздернутый носик ниспровергал законы империй?“ Ведь, пожалуй, можно даже подумать, что автор хотел пояснить примером это замечание, касающееся очевидного несоответствия между причиной и следствием. Но такая теория, бесспорно, была бы слишком обща и автор в предисловии сообщает нам, что он имел в виду другое поучение, более практическое. „Я хотел показать безрассудство тех, которые с помощью почта и власти хотят склонить женщину к любви; поэтому я взял в пример султана и невольницу, как представителей двух крайних противоположностей — власти и рабства“. Но, очевидно, Мармонтель во время обработки повести забыл эту идею; она почти нигде не отразилась: мы не видим ни малейшей попытки к насилию со стороны султана. С первых же дерзостей, которые говорит ему кокетливая француженка, мы видим в нем человека самого сдержанного, самого податливого, самого любезного, самого послушного и покорного, la meilleure rôte de mari — самого примерного мужа, какого едва ли можно найти и во Франции. Итак, откровенно говоря, или в этой повести Мармонтеля нет никакой морали, или есть такая, на которую я указывал, говоря о характере султана: жук, облетевший все цветы, усаживается, наконец, на навозную кучу.

Но оставим пока вопрос о том, есть ли тут мораль или нет: для драматического поэта все равно, можно ли вывести из его фабулы общеизвестную истину или нет. Стало быть, повесть Мармонтеля во всяком случае годилась для драматической обработки. Фавар сделал эту попытку и весьма удачно. Советую всем, кто хочет обогатить наш театр сюжетами, заимствованными из подобных повестей, сравнить обработку Фавара с оригиналом Мармонтеля. Если они имеют дар обобщения, то для них будут поучительны те ничтожные изменения, каким он подвергся и какие отчасти были необходимы. И их собственный вкус укажет в этом случае некоторые приемы, которые иначе остались бы недоступными для них. Ни один критик еще не возвел их в правило, хотя они и заслуживают того. Они внесут иной раз в пьесу больше жизненной правды, чем выполнение всех тех механических законов, о которых хло-

почт педантичные критики, и соблюдение которых наперекор таланту они хотели бы сделать единственным источником совершенствования драмы.

Я останавлиюсь только на одном из этих изменений. Но мне прежде следует привести то суждение, какое сами французы высказывали об этой пьесе. * Прежде всего они сомневаются в самой основе повести Мармонтеля. „Солиман II, — говорят они, — был один из величайших государей своего века. У турок не было другого повелителя, память о котором была бы дороже для них, чем об этом Солимане. Его победы, его дарование и доблести внушали уважение к нему даже врагам, которых он побеждал. Но какую ничтожную, жалкую роль заставляет его играть Мармонтель. Роксолана по истории была хитрая, честолюбивая женщина, которая для достижения своих гордых замыслов способна была на самые смелые и черные поступки. Своими происками и притворною нежностью она сумела довести султана до того, что он ожесточился против собственного рода и омрачил свою славу казнью невинного сына. И эта Роксолана является у Мармонтеля маленькою, пустынькою кокеткой, одной из тех, которые так часто встречаются в Париже, с ветреною головкой, но с сердцем скорее добрым, чем злым. Допустимы ли подобные превращения — спрашивают они. Может ли поэт или рассказчик, пользуясь предоставляемою ему свободою, доводить эту свободу до того, чтобы выставлять в ином свете личности, всем известные? Если он может изменять по своему благоусмотрению факты, то имеет ли право изображать Лукрецию²¹² женщиной легкого поведения, а Сократа волокитой?“

Это значит деликатно придирается к человеку! Я не возьму на себя труда оправдывать Мармонтеля; напротив, я уже сказал, что характеры для поэта должны быть гораздо священнее фактов. Во-первых, если характеры будут строго выдержаны, то поступки, поскольку они служат следствием их, сами собою могут произойти почти только так, как произошли. Напротив, одинаковые поступки могут проистекать из разных характеров. Во-вторых, назидательны не самые факты, но сознание той истины, что известные характеры при известных условиях обыкновенно ведут и должны вести к известным поступкам или фактам. А у Мармонтеля вышло как раз наоборот. В серале была когда-то европейская невольница, которая сумела сделаться законною супругой султана: это

* *Journal Encyclopédique*, Janvier 1762. 211

факт. Характерами этой невольницы и повелителя определяется тот способ, каким этот факт совершился, а так как он мог совершиться при разных характерах, то, конечно, от поэта, как такового, зависит, выбрать ли тот способ, какой засвидетельствован историей, или другой, смотря по тому, который из них больше соответствует нравственной идее, проводимой им в рассказе. Но если он берет иные характеры, а не исторические, или даже совершенно противоположные им, то не должен брать и исторических имен. Лучше приписывать известные нам поступки совершенно неизвестным личностям, чем навязывать несоответствующие характеры личностям известным. В первом случае он увеличивает сумму наших знаний, или, по крайней мере, повидимому, увеличивает, и это нам приятно. Во втором случае он идет наперекор тому, что мы уже знаем, и это нам неприятно. Мы смотрим на факты как на нечто случайное,²¹³ как на нечто такое, что может быть общим для нескольких лиц, — напротив, на характеры как на нечто существенное и индивидуальное. С первыми мы позволяем поэту распорядиться, как ему угодно, лишь бы только они не были в противоречии с характерами; напротив, последние он должен уяснять, но не изменять; малейшее изменение характеров, на наш взгляд, уничтожает индивидуальность, и вместо настоящих личностей являются другие, ложные, посягающие на чужие имена, выдающие себя за то, чем они не могут быть.

Статья XXXIV

25 августа 1767 года

Но все-таки, по моему мнению, если поэт приписывает лицам не те характеры, какими наделяет их история, подобная ошибка гораздо простительней, чем погрешность в изображении самых характеров, свободно избранных, со стороны ли внутреннего правдоподобия или со стороны поучительности. Первая ошибка совместима с гением, последняя никогда. Гению позволительно не знать тысячи вещей, известных любому школьнику; богатство его состоит не в накопленном запасе памяти а в том, что он в состоянии создавать из себя самого, из своего собственного духовного мира. * То, что он читал или слышал, он мог забыть или припомнить лишь на-

* *Pindarus Olymp. II, Str. 5, v. 10.* ²¹⁴

столько, насколько это нужно для его целей. Он ошибается или вследствие самоуверенности, или по гордости, преднамеренно или непреднамеренно, и ошибается так часто и так грубо, что мы, добродушные люди, и надивиться этому не можем. Мы останавливаемся в изумлении и восклицаем, всплеснув руками: „Как мог этого не знать такой великий человек! Как это не пришло ему на ум!.. Стало быть, он не подумал?..“ Нет, лучше замолчим; думая порицать его, мы сами становимся смешны в его глазах. Все, что мы лучше его знаем, доказывает только, что мы старательнее его учились, и это, к сожалению, нам было нужно, чтобы не остаться круглыми невеждами.

Поэтому мне кажется, что Салиман Мармонтеля мог быть совершенно другим Салиманом и его Роксолана вовсе не тою Роксоланою, с какими меня знакомит история. Но если они не принадлежат к нашему действительному миру, то желательно было бы, чтоб они принадлежали к другому миру, тому, в котором явления группируются в ином порядке, но находятся в такой же тесной связи, как и в нашем, — к тому миру, в котором причины и следствия естественнее, но ведут к одной цели — к благу, чтобы они принадлежали, одним словом, к миру гения. И этот гений — да позволено мне будет назвать безыменного творца именем благороднейшего из его созданий! — и этот гений, говорю я, чтобы подражать в малом виде высшему гению, перемещает предметы действительного мира, видоизменяет их, уменьшает, увеличивает их число, чтобы создать из них новое целое, к которому он применяет свои цели. Но я не нахожу ничего подобного в произведении Мармонтеля, поэтому и сочувствую тому, что за ним не признают и первой заслуги. Кто не может или не хочет удовлетворить нас, тому не следует намеренно нас оскорблять. И этого Мармонтель, действительно, или не мог или не хотел сделать.

На основании того понятия, какое мы должны иметь о гении, мы в праве требовать от поэта согласованности и целесообразности в соиздании или изображении всех характеров, если он желает, чтобы мы признавали в нем гения.

Согласованности: — в характерах не должно быть никаких внутренних противоречий; они должны быть всегда единообразны, всегда верны себе; они могут проявляться то сильнее, то слабее, смотря по тому, как действуют на них внешние условия; но ни одно из этих условий не должно влиять настолько сильно, чтобы делать черное белым. Турок — деспот, даже и влюбленный, все-таки должен быть турком и деспотом. Турку, знакомому только с чувственной любовью,

не должны нравиться никакие тонкости, которые вносит в нее извращенное воображение европейцев. „Мне прискучили, — сказал он однажды, — эти ласкающие меня машины, в их кроткой покорности нет ничего привлекательного, ничего чарующего; я желаю бороться с препятствиями, а когда поборю их, то новые должны опять возбуждать мою энергию“. Так может думать король Франции, но не султан. Правда, если приписать султану такой образ мыслей, то он будет уже не деспотом. Он сам отречется от своего деспотизма, чтобы наслаждаться свободною любовью; но может ли он внезапно превратиться в ручную обезьяну, которую смелая дрессировщица заставляет плясать, как угодно. Мармонтель говорит: „Солиман был слишком великим человеком, чтобы ставить мелочные забавы сераля наравне с государственными делами“. Прекрасно; в таком случае ему и не следовало ставить в конце концов важные государственные дела наравне с мелочными забавами сераля. Великий человек умеет всему дать свою цену — мелочи считать мелочами, а дела серьезные делами серьезными. Как сам Мармонтель заставляет его говорить, он искал свободных сердец, которые мирились бы с рабством только из любви к его особе. Такое сердце он нашел у Эльмиры, но знает ли он сам, чего хочет? Нежную Эльмиру заменяет страстная Делия, потом, наконец, какая-то фантазерка накидывает на него аркан так, что он сам становится рабом ее раньше, чем нашел удовлетворение в ее сомнительных ласках, которые до того всегда бывали смертью для его желаний. Не случится разве и теперь того же? Я невольно смеюсь над добрым султаном, тогда как он достоин моего сердечного сочувствия. Если Эльмира и Делия, после удовлетворения страсти султана, теряют в его глазах все то, что раньше приводило его в восторг, то что может дать ему Роксолана после этого критического момента? Через восемь дней после ее коронования не будет ли он считать напрасною жертву, принесенную ей? Я сильно боюсь, что в первое же утро, как только он отряхнет сон от глаз, он будет видеть в своей новобрачной султанше только ее самоуверенную наглость и вздернутый носик. Мне так и слышится его восклицание: „Клянусь Магометом, где у меня были глаза!“

Не отрицаю того, что, несмотря на все те противоречия, благодаря которым Солиман является таким жалким и ничтожным, такой характер мог действительно существовать. Мало ли людей, в природе которых соединены еще более печальные противоречия, Но именно потому-то они и не могут быть

предметами, достойными поэтического изображения. Они не заслуживают его, потому что в них нет ничего назидательного, если только не считать предметом назидания самые эти противоречия их природы, их смешную сторону или печальные следствия, чего, очевидно, вовсе на намерен был делать Мармонтель с своим Солиманом. Если в характере нет назидательности, то для поэта нет в нем и целесообразности. Действовать с целью — это и есть условие, возвышающее человека над низшими существами; сочинять и подражать, имея в виду определенную цель, — это деятельность, отличающая гения от маленьких художников, которые сочиняют лишь затем, чтобы сочинять, подражают затем, чтобы подражать. Они довольствуются скромным наслаждением, соответствующим их средствам, ставят эти средства своею единственною целью и желают, чтобы и мы довольствовались столь же скромным наслаждением, вытекающим из их искусного, но бесцельного пользования своими средствами. Правда, что и гений начинает свою деятельность с таких же слабых подражаний; это его подготовительные упражнения; он прибегает к ним и в более крупных произведениях, чтобы заполнить пробелы, дать нам успокоиться от сильного внутреннего волнения. Но когда он создает и изображает свои главные характеры, то он при этом имеет в виду более глубокие и возвышенные цели: научить нас, что мы должны делать и чего не делать; ознакомить нас с истинною сущностью добра и зла, приличного и смешного; показать нам красоту первого во всех его сочетаниях и следствиях, и как оно дает счастье даже в несчастьи, и выяснить, наоборот, безобразие последнего, которое бедственно даже и в счастье: при таких сюжетах, где не может иметь места прямое соревнование или непосредственное отвращение, по крайней мере упражнять наши способности к симпатии и отвращению — на таких предметах, которые достойны этого, и постоянно показывать эти предметы в их истинном свете, чтобы мы не увлекались ложным блеском, не чуждались того, чего должны желать, и не желали того, чего должны чуждаться.

Есть ли что-либо подобное в характерах Солимана и Роксоланы? Как я уже сказал, ровно ничего. Но есть некоторые прямо противоположные стороны; это — чета, которую мы должны презирать, и один из этой четы возбуждает отвращение, а другая — неприятное чувство; отупевший развратник и хитрая блудница изображаются в таком увлекательном свете, такими розовыми красками, что меня несколько не удивило

бы, если бы после такой картины иной муж счел себя в праве тяготиться своею верною, красивою и милою женой только потому, что она Эльмира, а не Роксолана.

Если ошибки, которые мы перенимаем, становятся нашими собственными ошибками, то упомянутые мною французские критики²¹⁵ имеет право ставить в вину Фавару все недостатки мармонтелевского сюжета. Первый писатель, по их мнению, в этом отношении наделал еще больше промахов, чем последний. „Правдоподобие, — говорят они, — быть может, не особенно требующееся в погесте, но существенно необходимое в драме, здесь повсюду нарушено. Великий Солиман играет в пьесе весьма ничтожную роль, и неприятно смотреть на такого героя постоянно лишь с этой точки зрения. Характер султана еще более искажен; в нем мы не видим и тени той абсолютной власти, перед которой все должно преклоняться. Конечно, можно было смягчить ее, но не следовало совсем уничтожить. Характер Роксоланы понравился благодаря игре актрисы; но выскажемся ли мы в его пользу после зрелого размышления! Правдоподобна ли ее роль хоть сколько-нибудь? Она говорит с султаном как с парижским буржуа; она порицает все его обычаи; она идет наперекор всем его вкусам; она говорит ему вещи очень колкие, часто весьма обидные. Быть может, все это и можно было говорить, но, по крайней мере, следовало смягчить выражения. Возмутительно слышать, как молодая искательница приключений помыкает великим Солиманом и учит его искусству управлять. Выходка с платком, который она отказывается взять, очень резка, а с брошенною трубкой просто невыносима“²¹⁶.

Статья XXXV

28 августа 1767 года

Надобно сказать, что последняя выходка принадлежит всецело измышлению Фавара; Мармонтель не решился на нее. И первая черта у Мармонтеля обработана тоньше. У Фавара Роксолана не хочет брать себе платка, данного ей султаном, а передает другой; она делает вид, что скорее готова подарить его Делии, чем взять себе; она как бы гнушается им; это оскорбление. У Мармонтеля, напротив, Роксолана принимает платок и передает его Делии от имени Солимана; этим она только отклоняет от себя знак нежности, которого еще не желает принять, и делает это с видом бескорыстия и добро-

душия; султану не на что обижаться, кроме того, что она так плохо отгадала его чувства, или не хотела вполне отгадать их.

Несомненно, Фавар этими подробностями думал еще более оживить роль Роксоланы. Он видит ее склонность к дерзости, а потому одной дерзостью больше или меньше, это не может повредить делу, особенно имея в виду тот прием, которым он задумал изменить ее роль в конце. Несмотря на то, что его Роксолана позволяет себе более нескромные выходки, чем Роксолана у Мармонтеля, он сумел придать ее характеру более возвышенности и благородства, чем сколько мы замечаем у мармонтелевской Роксоланы. Каким образом? Почему?

Именно об этом изменении я и хотел говорить выше, и мне оно кажется столь удачным и выгодным для пьесы, что французам следовало бы его отметить и поставить в заслугу автору.

Роксолана Мармонтеля, действительно, такое маленькое, глупое и дерзкое создание, каким она нам кажется, которое имело счастье приттись по вкусу султану, и она обладает искусством разжигать в нем еще более эту страсть и не удовлетворять ее раньше, чем сама достигнет своей цели. В Роксолане Фавара кроется нечто повыше этого: она, повидимому, больше разыгрывала из себя дерзкую распутницу, чем на самом деле была ею, скорее испытывала султана своими дерзкими выходками, чем злоупотребляла слабостями его. Как только она добилась от султана того, чего желала, и убедилась, что любви его нет пределов, она тотчас же сбрасывает маску и делает ему признание, которое, правда, выходит несколько неподготовленным, но проливает яркий свет на ее прежний образ действия, благодаря чему мы вполне примиряемся с нею: „Султан, я проникла в твою душу, я извела ее тайные пружины. Она возвышенна, горда, и слава воспламеняет ее; такое сочетание добродетелей приводит меня в умиление. Но узнай и меня в свою очередь. Я люблю тебя, Солиман, но ты достоин этого. Вступи в свои права, возьми назад мою свободу; будь моим султаном, моим героем, моим повелителем! Иначе я покажусь тебе пустой и очень неправой. Нет, не делай ничего такого, чего твой закон не дозволяет. Есть такие предрассудки, от которых не следует отрекаться. А я желаю иметь такого возлюбленного, которому бы не приходилось краснеть за меня; смотри на Роксолану как на твою покорную рабу!“*

Sultan, j'ai pénétré ton ame;
J'en ai demêlé les ressorts.

Так говорит она и разом является в ином свете: кокетка исчезает, и перед нами прелестная девушка, столько же разумная, сколько забавная. Солиман перестает казаться нам презренным, потому что эта лучшая Роксолана достойна его любви. С этой минуты мы даже начинаем бояться, что он будет недостаточно любить ту, которую прежде, казалось, чересчур любил, опасаемся, как бы он не поймал ее на слове и из любовника не превратился бы опять в деспота, как скоро любовница согласна на рабство. Пожалуй, мы услышим от него, вместо энергичного подтверждения собственного намерения, холодную благодарность за то, что она еще во-время предостерегла его от столь опасного шага, и доброе дитя за свое великодушие опять лишится всего того, чего достигло с таким трудом капризными и дерзкими выходками. Но страх этот напрасен, и пьеса кончается к нашему полному удовольствию.

А что же внушило Фавару мысль о такой переделке? Произвольна ли она, или он счел себя обязанным сделать ее в виду особых правил того литературного рода, которому он себя посвятил? Почему и Мармонтель не дал своей пьесе такого примиряющего конца? Противоположное тому, что там составляет красоту, не будет ли здесь ошибкой?

Elle est grande, elle est fière, et la gloire l'enflamme,
 Tant de vertus excitent mes transports.
 A ton tour, tu vas me connoître:
 Je t'aime, Soliman; mais tu l'as mérité.
 Reprends tes droits, reprends ma liberté;
 Sois mon Sultan, mon Héros et mon Maître.
 Tu me soupçonnerois d'injuste vanité.
 Va, ne fais rien, que ta loi n'autorise;
 Il est des préjugés qu'on ne doit point trahir,
 Et je veux un Amant, qui n'ait point à rougir:
 Tu vois dans Roxolane une Esclave soumise.

[Мне ясен дух твой величавый,
 Весь предо мной раскрылся он,
 Прямой, бестрепетный, воспламененный славой.
 Такою доблестью восторг мой окрылен.
 Тебе я сердце в свой черед открою:
 Люблю тебя, султан, — достоин ты любви.
 Мою свободу в дар прими;
 Отдам ее тебе — властителю, герою.
 Меня в тщеславии напрасно не вини.
 Закону одному последуй ныне;
 Предупрежденья есть, что подобает чтить.
 Вовлюбленного я могу ли постыдить.
 Ты в Роксолане зришь покорную рабыню.]

Я припоминаю, что в другом месте²¹⁷ сделал замечание о том, какая разница между действием в басне Эзопа и действием драмы. Что можно сказать про первое, то можно сказать и про действие всякого нравственного рассказа, имеющего целью уяснить общее нравственное положение. Мы довольны, если эта цель достигается, и для нас все равно, происходит ли это с помощью полного действия, которое само по себе представляет законченное целое, или нет. Поэт может прервать его там, где хочет, как скоро цель его достигнута. Он не заботится о том, какое участие принимаем мы в судьбе действующих лиц, содействующих его цели: он хотел не заинтересовать нас, а научить, и потому обращается только к нашему уму, а не к нашему сердцу, и если первый вразумлен, то ему все равно, удовлетворено ли последнее или нет. Напротив, драма не заявляет притязания на особое определенное поучение, которое вытекало бы из ее фабулы. Она имеет в виду или страсти, которые ход ее действий и превратность судьбы могут возбудить и поддерживать, или наслаждение, доставляемое верным и живым изображением нравов и характеров. В обоих случаях требуется известная обстоятельность действия и удовлетворительная развязка, какой мы уже не замечаем в нравоучительном рассказе, потому что в последнем все наше внимание сосредоточено на общем положении, по отношению к которому частный случай служит лишь поясняющим примером.

Следовательно, если справедливо, что Мармонтель хотел доказать своею повестью, что любви нельзя вынудить силою, что ее следует приобретать уважением и лаской, а не внешним величием и могуществом, то он имел право кончить свою повесть тем, чем кончает. Неукротимую Роксолану нельзя преодолеть ничем, кроме уступчивости; для него совершенно безразлично, что бы мы ни думали про ее характер и характер султана, хотя бы мы считали ее за дурочку, да и его немногим лучше того. У него также нет причины успокаивать нас относительно последствий. Нам сдается, что султан скоро раскается в своей слепой привязанности, но какое ему дело до этого? Он только хотел показать нам, какое действие вообще производит на женщин угодливость, поэтому взял одну из самых неукротимых, не заботясь о том, стоила ли она такой угодливости или нет.

Но когда Фавар задумал переделать этот рассказ для сцены, то он быстро сообразил, что в драматической обработке ясность нравственного положения в значительной мере

утратится. А если и можно вполне сохранить ее, то доставляемое ею наслаждение не так сильно и глубоко, чтобы ее нельзя было заменить другим элементом, гораздо более существенным для драмы. Я говорю о том наслаждении, которое нам доставляет изображение характеров, верно задуманных и мастерски очерченных. Но ничто так не оскорбляет нас в этом отношении, как противоречие между их нравственным достоинством и недостатками и отношением к ним поэта. Нам неприятно, если мы видим, что он или сам ошибся, или, по крайней мере, нас хочет ввести в заблуждение, подымая на ходули ничтожество, придавая капризной глупости вид ирривого ума, а порокам и нелепостям обманчивые и чарующие формы моды, хорошего тона и утонченного светского обращения. И чем сильнее все это ослепляет нас на первых порах, тем строже относимся мы к делу по зрелом размышлении, и при этом безобразное лицо, показавшееся таким прелестным под прикрасами, является нам в своем истинном безобразии, и писателю только остается выбрать, должны ли мы считать его отравителем или безумцем. Такому приговору подвергся бы и Фавар и изображаемые им личности, Солиман и Роксолана, и он понял это. Но так как он не мог изменить этих характеров с самого начала, чтобы не испортить ряда эффектных сцен, которые, по его мнению, так приходились по вкусу партеру, то ему и оставалось только сделать то, что он сделал. И теперь мы довольны, что восхищались только такими личностями, которые заслуживали полного нашего уважения, а в то же время была удовлетворена и наша любознательность, тревожившаяся за будущее. Так как иллюзия в драме гораздо сильнее, чем в простом рассказе, то и действующие лица первой гораздо больше интересуют нас, и для нас мало того, что судьба их решена лишь относительно данного момента: мы желаем, чтобы нас навсегда успокоили в этом отношении.

Статья XXXVI

1 сентября 1767 года

Бесспорно, не случись той счастливой перемены в характере Роксоланы, какую допустил Фавар в конце пьесы, мы отнесли бы к ее последовавшему коронованию не иначе, как с насмешкой и презрением, как к забавному торжеству *Serva Padrona*.²¹⁸ Сам султан был бы в наших глазах не чем

иным, как жалким Пимпинелло, а новая повелительница — просто отвратительною, продувную Сербинеттой, от которой можно было бы ожидать, что она в скором времени сыграет с бедным султаном, Пимпинелло II, какую-нибудь шутку в другом роде. Самая перемена в характере Роксоланы кажется нам весьма понятною и естественною. и мы удивлялись, что она не пришла в голову другим поэтам. Вследствие этого некоторые забавные и, повидимому, действительно комичные рассказы в драматической обработке не имели успеха на сцене.

Приведем в пример *Эфесскую матрону*. Всем знакома эта язвительная сказка,²¹⁹ и это бесспорно самая злая сатира на женское легкомыслие, какая когда-либо появлялась. Повесть эта тысячи раз пересказывалась после Петрония, а так как она постоянно нравилась, даже в самой плохой обработке, то решили, что такой удачный сюжет годится и для сцены. Удар де ла Мотт и другие делали попытки в этом роде, но я предоставляю судить каждому, обладающему тонким вкусом, насколько были удачны эти попытки. В рассказе поведение матроны вызывает, без неприятного чувства, насмешливую улыбку над заносчивостью супружеской любви, но в драме оно противно и возмутительно. К тому же те доводы, к которым прибегает солдат, чтобы утешить даму, в драме оказываются далеко не так искусны, красноречивы и неопровержимы, как мы представляем их себе в сказке. Тут мы воображаем себе чувствительную молодую женщину, которая искренно скорбит о муже, но не в силах преодолеть соблазна и влечения своего темперамента. Ее слабость кажется нам слабостью всего женского пола, а потому у нас и не является никакого неприятного чувства к ней. Мы полагаем, что то, что она делает, сделала бы чуть не каждая женщина; мы даже готовы простить ей ее затею — спасти живого любовника с помощью мертвого мужа, ради ее остроумия и находчивости. Или, лучше сказать, именно остроумие этой выдумки наводит нас на предположение, что ее прибавил от себя насмешливый рассказчик, которому хотелось закончить свою сказку какою-нибудь ядовитой выходкой. Но в драме такое предположение не может иметь места; о чем мы только слышим в повести, как о случившемся, в том в драме нас неотразимо убеждает свидетельство наших чувств. Когда этот поступок являлся простою возможностью, мы тешились его остроумием, но когда он совершается на деле, то мы видим только дурную его сторону. Выдумка забавляла нас, но против выполнения ее возмущаются все наши

чувства. Мы поворачиваемся к сцене спиной и говорим вместе с Ликасом Петрония, ²²⁰ хотя и не находимся в его исключительном положении: „Если бы правитель был справедлив, то его долгом было бы — вернуть труп главы семейства в склеп, а женщину приказать распять на кресте“. И этой кары, мы полагаем, она тем более достойна, чем с меньшим искусством обработал поэт историю ее обольщения. В лице ее мы осуждаем вообще не слабую женщину, но, главным образом, женское существо легкомысленное и развратное. Коротче сказать, чтобы переделка повести Петрония имела на сцене успех, она должна иметь такую же развязку и не иметь ее, матрона и должна и не должна заходить так далеко. Я разъясю это в другом месте. ²²¹

В тридцать седьмой вечер (суббота, 4 июля) шло повторение *Нанины* и *Адвоката Пателена*.

В тридцать восьмой вечер (четверг, 7 июля) была дана *Меропа* ²²² Вольтера.

Эта трагедия Вольтера была вызвана *Меропю* Маффеи, и он написал ее приблизительно в 1737 году, вероятно, у своей Урании, маркизы дю Шатле. ²²³ Уже в январе 1738 года рукопись ее была в Париже у патера Брюмуа, ²²⁴ который в качестве иезуита и автора сочинения *Théâtre des Grecs* всех скорее мог вызвать настроение, самое благоприятное для этой пьесы, и расположить общественное мнение столицы в ее пользу. Брюмуа показал трагедию друзьям поэта и, между прочим, должен был послать ее престарелому патеру Турмину, который был весьма польщен тем, что его любезный сын Вольтер спрашивает у него совета насчет трагедии. Хотя патер мало понимал толку в этом деле, но написал в ответ ему письмецо, полное похвал, которое потом, как бы в назидание и предостережение самозваным критикам, постоянно печаталось в виде предисловия к пьесе. В нем *Меропа* выдавалась за одну из совершеннейших трагедий, за истинный образец в своем роде, и говорилось, что с этих пор мы можем вполне утешиться о потере трагедии Еврипида, имевшей подобное содержание; ²²⁵ последняя, лучше сказать, не потеряна, потому что Вольтер восстановил ее нам.

Все это должно было сильно ободрить Вольтера, но он, повидимому, не торопился с постановкою пьесы на сцену, и она дана была в первый раз только в 1743 году. Эта политика замедления принесла все те плоды, каких он мог ожидать. *Меропа* имела необыкновенный успех, и партер оказал

поэту такие почести, каким в то время не было еще примера. Правда, публика еще раньше оказывала отличный прием великому Корнелю, и его кресло в партере постоянно оставалось незанятым, как бы ни было велико стечение публики, а когда он входил в партер, то все зрители мгновенно вставали — почесть, которая в то время оказывалась во Франции только принцам крови. Корнель считался в театре как бы хозяином в своем доме, а когда является хозяин, то понятно, что гости обязаны вежливо приветствовать его. Но с Вольтером случилось еще совсем иначе: партер сильно желал увидеть того поэта, который вызвал такое поклонение к себе. Поэтому, когда представление кончилось, зрители пожелали видеть его, вызывали, кричали и шумели до тех пор, пока Вольтер действительно явился, дал налюбоваться собою и был осыпан рукоплесканиями. Не знаю, чему больше тут удивляться, детскому ли любопытству публики или тщеславной любезности поэта. Какую же особенную наружность может иметь писатель, по мнению публики? Разве не такую же, как и прочие смертные? И какое слабое впечатление должна была произвести пьеса, если в ту самую минуту зрители не имели желания более сильного, как сопоставить с нею наружность творца! По моему мнению, истинно художественное произведение до такой степени овладевает нами, что мы забываем об его творце, считаем пьесу не произведением отдельной личности, а вообще всей природы. Юнг говорит²²⁶ про солнце, что „у язычников считалось бы грехом не поклоняться ему“. Смысл этой гиперболы, если только он есть в ней, следующий: сияние и великолепие солнца так величественны и поразительны, что грубому человеку следует простить то естественное обстоятельство, что он не в силах представить себе ничего более великолепного и блестящего, только отблеском чего является солнце, и что это восторженное созерцание солнца так всецело овладело им, что он не подумал о его творце. Я предполагаю, что если мы имеем столь мало достоверных сведений о личности и жизни Гомера,²²⁷ то истинная причина этого обстоятельства кроется в превосходных качествах его поэзии. Мы останавливаемся в изумлении перед широкою бушующей рекой и забываем об ее источнике, скрытом в горах. Мы вовсе не желаем знать, да для нас и лучше забыть, что Гомер, школьный учитель в Смирне, Гомер, слепой нищий, — тот самый Гомер, которым мы так восхищаемся в его произведениях. Он вводит нас в мир богов и героев; если бы мы стали наводить точные справки о том приврат-

нике, который нас впустил туда, это значило бы, что мы страшно скучаем в этом обществе. Если мы так любопытствуем узнать художника, то, вероятно, иллюзия от его произведения слишком слаба, и мы мало находим в нем естественности, зато слишком много искусственности. Итак, для человека гениального это желание публики ознакомиться с его особою в сущности не должно быть особенно лестно. (И в самом деле, в чем в этом случае его преимущество перед первым наилучшим сурком, на которого совершенно так же хочется посмотреть публике?) Но, повидимому, это сильно польстило тщеславию французских поэтов. Парижский партер хорошо понял, как легко поймать на эту удочку такого писателя, как Вольтер, насколько он делается ручным и подавленным, благодаря подобным вдушенным ласкам. Поэтому он стал чаще доставлять себе подобное удовольствие. И с тех пор редко давалась новая пьеса, автора которой не вызывали бы на сцену, причем последний и сам охотно выходил на вызовы. Начиная с Вольтера до Мармонтеля и с Мармонтеля до Кордье, почти все поэты перебивались у этого позорного столба.²²⁸ И как много было тут разных литературных грешников!

Наконец эта забава дошла до того, что некоторые более серьезные представители нации стали выражать негодование. Всем известна остроумная выходка мудрого Полишинеля.²²⁹ И уже в последнее время один молодой поэт имел смелость заставить публику напрасно вызывать его. Он совсем не вышел; пьеса его была посредственная, зато поступок тем более отважен и похвален. Я охотнее согласился бы покончить с подобными безобразиями собственным примером, чем вызвать их десятью новыми *Меропами*.

Статья XXXVII

4 сентября 1767 года

Я сказал, что *Меропа* Вольтера была вызвана *Меропю* Маффеи. Но выражение вызвана слишком слабо: первая почти целиком взята из последней. Фабула пьесы, план ее и изображение нравов принадлежат Маффеи; без нее Вольтер не написал бы никакой *Меропы*, или написал бы, наверное, совершенно иную.

Поэтому, чтобы верно судить о копии французского поэта, мы прежде всего должны познакомиться с подлинником итальянца. А чтобы надлежащим образом оценить поэтическое достоинство последнего, нам следует бросить взгляд на исторические факты, легшие в основу его фабулы.

Маффеи сам излагает эти факты в предисловии к своей пьесе следующим образом: „Спустя несколько времени по взятии Трои, когда Гераклиды, то есть потомки Геркулеса, снова утвердились в Пелопонессе, Кресфонту досталась по жребию Мессенская область. Супругу его звали Меропою. Так как он выказал себя крайне благосклонным к народу, то могущественные люди в государстве убили его вместе с сыновьями, кроме самого младшего, который воспитывался вне пределов страны у одного из родственников своей матери. Этот младший сын Кресфонта, по имени Эпит, пришедши в зрелый возраст, снова завладел отцовским царством с помощью аркадян и дорян и отомстил убийцам за смерть своего отца. Так повествует Павсаний. А Аполлодор сообщает, что когда Кресфонт был убит, то Полифонт, тоже происходивший из рода Гераклидов, завладел браздами правления и принудил Меропу сделаться его женой, но третий сын ее, скрытый матерью в безопасном месте, впоследствии убил тирана и снова завоевал царство. Гигин,²³⁰ у которого Эпит носит имя Телефонта, повествует, что Меропа сама хотела убить бежавшего сына, не зная его, но что в последний момент ее предостерег старый слуга: он открывает ей, что тот, кого она считает убийцею своего сына, и есть ее родной сын, — что сын этот, теперь узанный, нашел случай убить Полифонта во время жертвоприношения.

Было бы удивительно, если бы уже древние трагики не воспользовались этим рассказом, в котором столько замечательных перемен судьбы и узнаваний. И чего только из него ни делали? Аристотель в своей *Поэтике*²³¹ упоминает о трагедии, в которой Меропа узнает своего сына в ту самую минуту, когда *Кресфонт* готовится убить его как мнимого убийцу своего сына. И Плутарх во второй статье об употреблении в пищу мяса²³² имсет в виду, без сомнения, эту же пьесу, * говоря о волнении, охватившем весь театр, когда Меропа заносит

* Если сделать это предположение (а его можно сделать смело, потому что у древних поэтов было не в обычае и даже не дозволялось красть друг у друга такие особые положения), то к приводимому Плутархом месту отнесется отрывок из Еврипида, не включенный Джошуа Барнсом в его издание Еврипида, но им может воспользоваться новый издатель.²³³

секиру над своим сыном, и о том ужасе, который овладевает каждым зрителем при мысли, что удар может быть нанесен раньше, чем подоспеет старый слуга. Аристотель, правда, говорит о *Кресфонте*, не упоминая имени автора, но так как мы встречаем у Цицерона²³⁴ и некоторых других древних писателей ссылки на Еврипидова *Кресфонта*, то, вероятно, он разумел не что иное, как произведение именно этого поэта.

Патер Турнин говорит в письме, упомянутом нами выше: „Аристотель, этот мудрый законодатель театра, отнес фабулу *Меропы* к разряду наиболее трагических фабул (a mis ce sujet au premier rang des sujets tragiques). Еврипид обработал ее, и Аристотель сообщает, что каждый раз, как только *Кресфонт* Еврипида давался на сцене в высокообразованных Афинах, народ, столь избалованный образцовыми трагедиями, бывал потрясен, растроган и приходил в восторг“. — Красивые фразы, только в них мало правды! Патер ошибается в двух пунктах. В последнем случае он смешал Аристотеля с Плутархом, а в первом неверно понял Аристотеля. Первый промах неважен, но о последнем надобно сказать несколько слов, потому что многие столь же ошибочно поняли Аристотеля.

Дело вот в чем. В XIV главе *Поэтики* Аристотель исследует, какими собственно событиями возбуждаются ужас и сострадание. „Все события, говорит он, должны происходить или между друзьями, или между врагами, или между лицами, безразличными друг к другу. Если враг убивает своего врага, то ни замысел, ни выполнение его не возбуждают сострадания большего, чем обыкновенное, какое вообще вызывается видом страдания или гибели. То же самое бывает и тогда, когда это происходит между людьми, безразличными друг другу. Следовательно, трагические события должны происходить между друзьями. Брат должен убить брата, сын отца, мать сына, сын мать, а если же не убить, то хотеть убить или оскорбить, или покушаться оскорбить. А это может случиться или заведомо и с намерением, или без ведома и намерения, и так как самое деяние может быть исполнено и не исполнено, то из этого вытекают четыре рода событий, более или менее соответствующих целям трагедии. К первому роду принадлежат те, когда деяние задумано сознательно, с полным знанием того лица, против которого оно направлено, но не приведено в исполнение. Ко второму — такие, когда деяние предпринято сознательно и замысел выполнен. К третьему — такие, когда деяние пред-

принято бессознательно, без знания лица, и замысел приведен в исполнение, а исполнитель слишком поздно узнает лицо, над которым совершено деяние. К четвертому роду относятся такие события, когда бессознательно задуманное действие не приводится в исполнение, потому что лица, причастные к делу, по-прежнему узнают друг друга“.

Из этих четырех родов событий Аристотель отдает преимущество последнему, а так как он приводит в пример поступок Мерыпы в *Кресфонте*, то Турнмин и другие поняли это так, будто он этим относит фабулу трагедии вообще к разряду самых совершенных трагических фабул.

А между тем немного выше²³⁵ Аристотель говорит, что хорошая трагическая фабула должна не оканчиваться благополучно, а иметь несчастный конец. Как можно это согласовать? Она должна иметь несчастный конец, однако то событие, которое он, согласно вышеприведенной классификации, предпочитает всем другим родам, оканчивается благополучно. Не очевидно ли, что великий законодатель искусства сам себе противоречит?

„Викториус, — говорит Дасье,²³⁶ — был единственный писатель, заметивший это недоразумение, но так как он не понял, что собственно хотел сказать Аристотель во всей XIV главе, то и не сделал ни малейшей попытки разрешить его“. Аристотель, по мнению Дасье, говорит тут не о фабуле вообще, а хочет только показать, сколькими разными способами может поэт обрабатывать трагические сюжеты, не изменяя существенных черт, передаваемых историей, и который из этих способов всех лучше. Если, например, сюжетом пьесы будет умерщвление Клитемнестры Орестом,²³⁷ то по Аристотелю есть четыре плана, по которым можно обработать этот сюжет, то есть как событие первого, второго, третьего или четвертого рода. Поэт сам должен размыслить, который из планов здесь самый подходящий. Смотреть на это убийство как на событие первого рода невозможно потому, что оно, согласно с историей, должно действительно совершиться и именно при участии Ореста. Ко второму роду его нельзя отнести потому, что оно слишком возмутительно. К четвертому тоже невозможно причислить, потому что в таком случае Клитемнестра была бы спасена, а она не должна быть спасена. Следовательно, для него остается только третий род.

Третий род! Но ведь Аристотель отдает преимущество четвертому и не только в отдельных случаях, смотря по об-

стоятельствам, а вообще. Честный Дасье зачастую относится к делу так: Аристотель у него прав не потому, что он действительно прав, а потому только, что он Аристотель. Думая прикрыть слабый пункт его в одном месте, он открывает такой же слабый в другом. Если противник будет настолько благоразумен, что вместо первого направит удары на последний, то все-таки непогрешимость древнего мудреца поколеблется. А Дасье в сущности, повидимому, стоит за нее еще сильнее, чем за истину. Если согласие с историей имеет такую важность, если поэт может только смягчать общеизвестные события, взятые из нее, но не изменять совершенно, то не окажется ли между ними и таких, которые непременно следует обработать в духе первого или второго плана? Такой сюжет, как умерщвление Клитемнестры, должен быть совершенно обработан по второму плану, потому что Орест совершил убийство заведомо и преднамеренно, но поэт может избрать и третий, потому что он трагичнее и не совсем противоречит истории. Хорошо; пусть так и будет. Но как поступить, если возьмем, например, Медю, убивающую своих детей? Может ли тут поэт избрать какой-либо иной план, кроме второго? Ведь она должна их убить и притом убить, зная, что это ее дети; и то и другое нам хорошо известно из истории. Какой же последовательный порядок можно установить для этих планов? Тот план, который всех лучше в одном случае, в другом совсем не принимается в расчет. Или, чтобы еще сильнее напасть на Дасье, применим эти соображения не к историческим данным, а к вымыслам. Положим, что убийство Клитемнестры — простой вымысел и автору предоставлена свобода изобразить его как деяние совершившееся или несовершившееся, с полным знанием обстоятельств или без знания их. Какой план следовало бы в таком случае избрать поэту, чтобы сделать из этого сюжета как можно более совершенную трагедию? Дасье сам говорит: четвертый; ведь если б он предпочел ему третий, то разве из уважения к истории. Так четвертый? Стало быть, такой, когда происшествие оканчивается благополучно? Но Аристотель, отдающий предпочтение этому четвертому плану перед всеми остальными, прямо говорит, что самые лучшие трагедии те, которые имеют несчастный конец. Вот именно то противоречие, которое хотел устранить Дасье. А устранил ли он его? Напротив, только подтвердил.

Статья XXXVIII

Не я один остался недоволен толкованием Дасье. Наш немецкий переводчик * Аристотелевой *Поэтики* тоже не удовлетворен им. Он высказывает против него такие доводы, которые хотя и не опровергают уловки Дасье, но самому ему кажутся вообще настолько убедительными, что он скорее готов совсем пожертвовать своим автором, чем решиться на новую попытку спасти то, чего нельзя спасти. „Предоставляю, — говорит он, — уму более глубокому устранить это затруднение; я не могу отыскать пути для его разъяснения, но мне кажется вероятным, что наш философ не обдумал этой главы с своей обычной обстоятельностью“.

Признаюсь, мне подобное предположение кажется не особенно вероятным. Такого писателя, как Аристотель, трудно уличить в столь очевидном противоречии. Если я где-нибудь и встречаю что-нибудь подобное у такого мыслителя, то гораздо больше не доверяю моему собственному, чем его, уму. Я удваиваю внимание, десять раз перечитываю то же место и только тогда убеждаюсь, что он противоречит себе, когда усмотрю из всей связи его системы, как и почему он впал в подобное противоречие. Если я не нахожу ничего такого, что могло его ввести в заблуждение, что делало для него до некоторой степени неизбежным это противоречие, то убеждаюсь, что это только так мне кажется. Ведь в противном случае оно, наверное, прежде всего бросилось бы в глаза самому автору, которому пришлось несколько раз передумать свой предмет, а не мне, менее опытному читателю, берущему в руки его книгу для того, чтобы изучать ее. Итак, я на этом месте останавливаюсь, слежу за нитью его мыслей, взвешиваю каждое слово и постоянно твержу себе: Аристотель может ошибаться и даже часто ошибался, но утверждать здесь одно, а на следующей странице совершенно противоположное, — этого Аристотель не мог. Так оно в конце концов и оказывается.

Однако ближе к делу! Вот то объяснение, которое отчаялся найти Курциус. Я не претендую на честь принадлежать к более глубоким умам, а удовольствуюсь честью — с большею скромностью относиться к такому философу, как Аристотель.

— Аристотель в особенности советует трагическому поэту искусно задумывать и сочинять фабулу и именно этот труд стремится облегчить для него многочисленными тонкими замечаниями. Ведь главным образом удачная фабула составляет

* Herr Kurtius. S. 214. 238

отличительное достоинство поэта: изображение нравов, душевного настроения и выразительность удаются десятерым против одного, безукоризненно строящего превосходную фабулу. Фабулу же он определяет ²³⁹ как подражание действию, πράξις, действие же, по его учению, есть сцепление событий, σύνθεσις πράξεων. Действие — это целое, а событие — 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, могущие составлять трагическое действие, он делит на три главные категории: переворот судьбы — περίπτεσις, узнавание — ἀναγνώρισις, страдание — πάθος.

Что он понимает под двумя первыми терминами, ясно показывают самые названия; под третьим он разумеет все то, что может случиться бедственного и ведущего к гибели с действующими лицами, то есть смерть, раны, мучение и т. д. ²⁴⁰ Первые две категории — переворот судьбы и узнавание — составляют те признаки, которыми сложная фабула, μύθος πεπλεγμένος, отличается от простой, ἀπλοῦς. ²⁴¹ Следовательно, они не составляют существенных ее принадлежностей, а только придают действию более разнообразия, и благодаря этому более прелести и интереса.

Но действие и без них может представлять единство, величие и законченность. Напротив, без третьей категории невысказанно никакое действие: в каждой трагедии должен быть изображен какой-нибудь вид страданий, πάθη, будет ли фабула ее простая, или сложная, так как только благодаря им достигается цель трагедии, состоящая в том, чтобы возбудить ужас и сострадание. Напротив, не всякий переворот в судьбе, не всякое узнавание, а лишь известные виды их способствуют достижению этой цели и значительно облегчают ее осуществление, другие же виды 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 в судьбе, какое узнавание, какое изображение страдания всех лучше. ²⁴² В первом отношении он находит, что самый лучший переворот судьбы, то есть наиболее способный возбудить и усилить ужас и сострадание, тот, когда действующее лицо переходит из лучшего состояния в худшее. В последнем отношении самое лучшее изображение страдания то, когда лица, среди которых

оно готовится, 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 совершенства другой? Или совершенство одной части ведет к совершенству целого? Если перипетия, то есть переворот в судьбе, и то, что Аристотель разумеет 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 того, чтобы в состав целого входили части с противоположными свойствами? Где говорится у Аристотеля, что лучшая трагедия является ничем иным, как представлением 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 и имеют, или даже не имеют, большее или меньшее влияние одна на другую. Переворот в судьбе действующих лиц может совершиться в середине пьесы, а если и продолжается до конца ее, то все-таки не составляет развязки. Так, и пример, переворот в судьбе Эдипа в трагедии *Эдип*²⁴³ совершается уже в конце четвертого действия, но к нему присоединяются разные другие страдания (*πάθη*), которыми, собственно, и заканчивается пьеса. Равным образом бывает и так, что несчастное событие готово совершиться в середине пьесы, но в этот самый момент оно устраняется, благодаря тому, что действующие лица узнают друг друга, так что трагедия меньше всего кончается этим узнаванием, как, например, во второй *Ифигении*²⁴⁴ Еврипида, где тоже в четвертом действии сестра неожиданно узнает Ореста в ту самую минуту, как готовится принести его в жертву. А как вполне может сливаться трагический переворот в судьбе героя с трагическим изображением страдания в одной и той же фабуле, можно показать на самой трагедии *Мероп*. В ней изображено страдание, но что мешает включить в него и переворот судьбы, если, например, допустить, что Мероп, узнав своего сына в то время, как заносит над ним

секиру, стала бы усердно заботиться о том, чтобы теперь спасти его от Полифонта, и тем содействовала бы или собственной гибели, или гибели этого любимого сына? Почему бы эта пьеса не могла окончиться так же гибелью матери, как и гибелью тирана? Почему бы поэту не предоставить свободы изобразить мать, повергнутую в несчастье именно благодаря своей материнской нежности, чтобы в высшей степени возбудить в нас сострадание к этой столь нежно любящей матери? Или почему бы не позволить поэту изобразить сына, спасенного им от благочестивой мести матери, все-таки гибнущим от козней тирана? Разве *Меропа*, построенная таким образом, не будет в обоих случаях соединять в себе достоинства лучшей трагедии, между которыми у великого ценителя искусства находят противоречие?

Я вполне понимаю, что именно повело к недоразумению. Не могли представить себе переворота судьбы, при котором действующее лицо переходит из лучшего состояния в худшее, без страдания, и страдания, устраненного узнаванием, без переворота судьбы к лучшему. Однако каждый из этих случаев может совершиться помимо другого, не говоря уже о том, что оба эти случая могут не относиться к одному и тому же лицу, а если относятся к одному лицу, то могут совершиться не в одно время, но следозать друг за другом, так что один вызывается другим. Не сообразивши этого, критики имели в виду только такие происшествия и фабулы, в которых или обе части совпадают одна с другой, или одна непременно исключает другую. Что такие фабулы и происшествия возможны, это неоспоримо. Но разве можно порицать критика за то, что он выводит свои правила на основании самого широкого обобщения, не обращая внимания на такие случаи, где его общие правила приходят в столкновение и одним достоинством приходится жертвовать другому? Разве подобное столкновение приводит его к противоречию с самим собою? Он говорит: чтобы эта часть фабулы обладала совершенством, она должна иметь вот какое свойство, другая — иное, третья — опять свое особенное. Но где же он сказал, что каждая фабула непременно должна содержать в себе все эти части? С него довольно и того, что есть такие фабулы, в которых все они совмещаются. Если ваша фабула не имеет счастья принадлежать к ним, если она допускает только самую благоприятную перемену судьбы или только благоприятное изображение страдания, то обсудите, что из двух более соответствует вашей цели и выбирайте. Вот и все!

Статья XXXIX

11 сентября 1767 года

Наконец, противоречил ли себе Аристотель или нет, верно или неверно понял его Турнмин, ни в том, ни в другом случае фабула Меропы не может быть признана поистине трагической. Ведь если Аристотель противоречит себе, то и он говорит прямо не в пользу ее, и надобно еще сначала рассмотреть, в котором случае он больше прав. Но если он не противоречит себе, согласно моему объяснению, то благоприятный его отзыв касается не всей фабулы, а только отдельной ее части. Даже, может быть, и то, что злоупотребление его авторитетом есть не более как ловкий иезуитский прием, к которому патер прибегает для того, чтобы дать нам понять, что такая отличная фабула, обработанная таким великим поэтом, как Вольтер, непременно должна дать в результате образцовое произведение.

Однако все Турнмин, да Турнмин! Боюсь, как бы читатели, наконец, не спросили меня: „Да кто же этот Турнмин? Мы не знаем никакого Турнмина“. Действительно, многие не знают его, а другие будут спрашивать о нем именно потому, что слишком хорошо его знают, как например, Монтескье.*

Так пусть они благоволят поставить на место патера Турнмина самого Вольтера, потому что и он ²⁴⁶ старается внушить нам те ложные понятия о потерянной трагедии Еврипида. Он тоже говорит, что Аристотелю в его бессмертной „Поэтике“ не подобало утверждать, что тот момент, когда Мериоп узнает своего сына, есть самый интересный, какой когда-либо изображался на греческой сцене. Он тоже говорит, что Аристотель отдает этому *coup de théâtre* ²⁴⁷ предпочтение перед всеми другими. А о Плутархе Вольтер утверждает, будто он считал эту трагедию Еврипида самую трогательною из всех его пьес.** Последнее утверждение — чистая выдумка. Плутарх даже не

* *Lettres familières.* 245

** „Аристотель в своей бессмертной Поэтике, не колеблясь, говорит, что признание Мериопю своего сына было самым интересным моментом, какой только изображали на греческой сцене. Он отдавал этому сценическому эффекту предпочтение перед всеми другими. Плутарх говорит, что греки, этот народ, столь чувствительный, дрожали от страха, боясь, что старец, который должен остановить руку Мериопы, не явится во-время. Эта пьеса, дававшаяся в свое время, но от которой до нас дошло лишь весьма ничтожное число отрывков, казалась ему самою трогательною из всех трагедий Еврипида“ и пр. *Письмо к Маффеи.*

называет заглавия трагедии, из которой приводит положение Мeroпы; он не сообщает нам и имени автора ее, не говоря уже о том, что не думает выдавать ее за самую трогательную из трагедий Еврипида.

Аристотелю не подобало утверждать, что тот момент, когда Мeroпа узнает своего сына, есть самый интересный, какой когда-либо изображался на греческой сцене! Что за выражение: не подобало утверждать! Какая гипербола: самый интересный момент, какой когда-либо изображался на греческой сцене! Из этого следует заключить, что Аристотель тщательно проследил все интересные моменты, какие могли встречаться в трагедии, сравнил их между собою, взвесил разные примеры, собранные им у всех поэтов, или по крайней мере у великих, и, наконец, смело и самоуверенно объявил свое решение в пользу этого момента, встретившегося у Еврипида. А между тем Аристотель приводит этот пример лишь по поводу известного рода интересных моментов, притом пример этот у него не единственный в этом роде. Он нашел подобные же примеры в *Ифигении*, где сестра узнает брата, и в *Гелле*,²⁴⁸ где сын узнает мать в тот самый момент, как последние готовы были поразить первых.

Второй пример, пример *Ифигении*, действительно заимствован у Еврипида, а если и *Гелла*, как предполагает Дасье, — произведение того же поэта, то странно, что Аристотель нашел все три примера подобного счастливого узнавания именно у того поэта, который в особенности любил несчастные перипетии. Почему же, однако, странно? Мы ведь видели же, что одно не исключает другого, и хотя в *Ифигении* счастливое узнавание следует за несчастной перипетией и пьеса вообще оканчивается благополучною развязкой, кто знает, не следовала ли в обеих других пьесах несчастная перипетия за счастливым узнаванием и не заканчивалась ли трагедия именно в такой манере, благодаря которой Еврипид приобрел себе репутацию самого трагического из всех трагических поэтов?

Мeroпа, как я показал выше, могла иметь двойкий конец, но как именно она оканчивалась, нельзя судить по тем немногим отрывкам, какие остались нам от *Кресфонта*. В них нет ничего другого, кроме нравственных сентенций и наставлений, случайно приводимых позднейшими писателями, но не проливающих ни малейшего света на ход трагедии.* Из

* То место, которое приводит Дасье („*Poétique d'Aristote*“, chap. XV, rem. 23), не упоминая, где он его прочел, находится у Плутарха в рассуждении: „О том, какую пользу можно получать от врагов“.

единственного места, приведенного Полибием²⁴⁹ и содержащего в себе воззвание к богине мира, можно, повидимому, заключить, что в то время, к которому относится действие трагедии, спокойствие еще не было восстановлено в Мессенском царстве. А из двух других отрывков следовало бы вывести заключение, что умерщвление Кресфонта и двух его старших сыновей или составляло часть действия, или, по крайней мере, совершилось немного раньше. Впрочем, оба эти предложения не вполне согласны с признанием матерью младшего сына, который вернулся лишь через несколько лет, чтобы отомстить за смерть отца и братьев. Но величайшее затруднение представляет для меня самое заглавие пьесы. Если это узнавание сына и эта месть младшего сына составляли главное содержание ее, то как могло явиться заглавие *Кресфонт*? Кресфонт — имя отца, а сын, по словам одних, назывался Эпитом, по другим — Телефонтом. Может быть, первое имя и было настоящее, а второе принято после, на чужбине, чтобы ему не быть признанным и спастись от козней Полифонта. Отец давно уже умер, когда сын завладел его царством. Слыхано ли когда-нибудь, чтобы трагедия озаглавливалась именем лица, которое совсем не появляется в ней. Корнель и Дасье²⁵⁰ смело обошли это затруднение, допустивши, что и сына тоже звали Кресфонт; * но насколько верно это предположение? На чем оно основано?

Впрочем, если имеет цену то открытие, которому радовался Маффеи, то мы довольно основательно знаем план *Кресфонта*. Он полагал, что нашел его у Гигина в 184-й басне **. Ибо Маффеи считает вообще басни Гигина в большинстве случаев не чем иным, как пересказом содержания древних трагедий, —

* Remarque 22 sur le chapitre XV de la „*Poétique d'Aristote*“. Мать, намеревающаяся убить сына, подобно тому, как Мeroпа хочет убить Кресфонта и проч.

** „Я полагаю, что сделал это открытие, читая 184-ю басню Гигина, которая, по моему мнению, не что иное, как содержание этой трагедии и вполне уясняет весь ход ее действия. Я припоминаю, что еще раньше, при первом беглом чтении сочинений этого автора, мне вдруг пришло на мысль, что большая часть его басен — не что иное, как передача содержания древних трагедий. Я убедился в этом, сравнивши некоторые из них с уцелевшими еще трагедиями. А теперь, когда у меня под рукою последнее издание Гигина, я обрадовался, узнавши, что и Рейнезий (род. в Готе в 1587 г., умер в Лейпциге в 1667 г. и для своего времени был замечательный полигистор и знаток древнего мира) того же мнения. Следовательно, Гигин является сокровищницей трагических сюжетов, и, будь она известна поэтам, они не трудились бы так над придумыванием вымыслов. Поэтому я охотно снова открою ее для тех, кто своими дарованиями сумеет возвра-

мнение, которое еще раньше его высказывал Рейнезий,²⁵¹ — поэтому и советует новейшим поэтам лучше брать старые трагические фабулы из этого заброшенного источника, чем придумывать новые. Совет недурен, и им можно воспользоваться. Ему и следовали некоторые писатели раньше, чем Маффеи дал им этот совет, или даже вовсе не зная о его совете. Вейс заимствовал из этой сокровищницы сюжет своего *Физста*,²⁵² и еще многие другие сюжеты ждут писателя, понимающего дело. Но для этой цели следует пользоваться не большею, а скорее самою минимальною долею сочинения Гигина. Нет нужды предполагать, что оно составлено из содержаний древних трагедий; оно могло быть заимствовано, прямо или косвенно, из тех источников, к которым прибегали сами трагические поэты. Гигин или кто-либо другой, составивший этот сборник, даже сам смотрит на трагедии как на уклонившиеся от настоящего русла, испорченные ручьи; в некоторых местах он тщательно отделяет древнее, более первоначальное предание от того, которое имеет за себя лишь авторитет древних трагических поэтов. Так, например, он передает мифы об Ино и об Антиопе сначала согласно с преданием, а потом в особом отделе по редакции Еврипида.²⁵³

Статья XL

15 сентября 1767 года

Впрочем, этим я не хочу сказать, что так как под заглавием сто восемьдесят четвертой басни не стоит имени Еврипида, то она и не может быть извлечением из его *Кресфонта*. Напротив, я признаю, что в ней, действительно, виден весь ход и завязка трагедии, так что если она не была сюжетом трагедии, то легко могла бы быть обработана в ее форме, притом такой, которая гораздо более приближалась бы к античной простоте, чем все новейшие *Меропы*. Судите сами. Рассказ Гигина, приведенный мною в сокращении, в подробном изложении таков: Кресфонт был царь Мессении и имел от супруги

тить нашему веку то, что похитило у него завистливое время. С этой точки зрения книжка эта и в дошедшем до нас виде заслуживает большего внимания, чем думали ученые, и если подчас автор ее отступает от других мифографов, то причина этому, по нашему наблюдению, в том, что Гигин рассказывает, согласуясь не с преданием, а с поэтами, изменявшими предания в интересах своих произведений“.

своей Меровы трех сыновей; Полифонт поднял против него восстание, во время которого он лишился жизни вместе с двумя старшими сыновьями. После этого Полифонт завладевает царством и рукою Меровы, которая во время возмущения нашла случай отослать своего третьего сына, по имени Телефонт, к одному другу-чужеземцу в Эголию, где они и был в безопасности. По мере того как Телефонт рос, Полифонт становился все тревожнее. Он не мог ждать себе от него ничего хорошего и потому обещал щедрою награду тому, кто избавит его от Телефонта. Последний узнал об этом, и так как чувствовал себя в силах привести в исполнение задуманный план мести, то тайком бежал из Эголии, отправился в Мессению и явился к тирану. Он сказал Полифонту, что убил Телефонта и потому требует положенной за это награды. Полифонт принял его и приказал содержать его на всем готовом в своем дворце до тех пор, пока не разузнает от него еще больше подробностей. Телефонта проводили в комнату, назначенную для приема гостей, где он и заснул от усталости. Между тем старый слуга, помощью которого мать с сыном пользовались для взаимных сношений, пришел со слезами к Меропе и сообщил ей, что Телефонт пропал из Эголии и никто не знает, где он находится. Для Меровы не было тайною, чем хвалится пришлый чужеземец. Поэтому она явилась с секирою в руках в его комнату и непременно убила бы во время сна, если бы старый слуга, поспешивший туда вслед за нею, во-время, не узнал ее сына и не предостерег мать от злодеяния. Тогда оба они вступили в соглашение между собой, и Меропа приняла в присутствии мужа спокойный и довольный вид. Полифонт думал, что все его желания исполнились, и хотел совершить торжественное жертвоприношение богам в благодарность за это. Но когда все собрались вокруг алтаря, то Телефонт нанес удар царю тем ножом, которым готовился заколоть жертвенное животное; тиран пал, а Телефонт овладел эгэвским царством.

Уже в XVI веке два итальянских поэта, Иоанн Баптист Ливиэра и Помпонио Торелли, заимствовали из этой басни Гигина сюжеты для своих трагедий *Кресфонт* и *Меропа*²⁵⁴ и таким образом, по мнению Маффеи, сами того не зная, шли по стопам Еврипида. Но, несмотря на это убеждение, сам Маффеи вовсе не желал в своей пьесе восстановить трагедию Еврипида и воспроизвести в своей *Меропе* утраченного *Кресфонта*. Напротив, он тщательно уклонялся от главных основ мнимого Еврипидова плана и хотел воспользоваться из

него в полном объеме только положением Меропы, которое показалось ему в особенности трогательным.

Именно личность матери, столь горячо любящей сына, что она готова своею рукой покарать его убийцу, и навела его на мысль изобразить на сцене вообще материнскую нежность, так чтобы вся пьеса была проникнута этою одною, чистою и благородною страстью, помимо всякой другой любви. Поэтому все то, что не вполне соответствовало этой цели, подвергалось изменению, в особенности обстоятельства, касавшиеся второго брака Меропы и воспитания ее сына вне пределов страны. Меропе не следовало быть женою Полифонта потому, что, по мнению поэта, не согласно было с совестью такой благочестивой матери отдаться в объятия второго мужа, зная, что он убийца первого. Притом же чувство самосохранения внушало ему мысль окончательно избавиться от всех тех, кто мог иметь законные права на престол. Сын не должен был воспитываться у знатного чужестранца, друга дома его отца, живя в безопасности и довольстве и хорошо зная свой сан и призвание. Ведь и материнская любовь охладевает, что весьма естественно, если ее не поддерживают и не возбуждают постоянные представления о всяких невзгодах, о новых опасностях, какие могут постичь ее любимца, находящегося в отсутствии. Он не должен был являться с определенной целью — отомстить тирану; Меропе следует считать его за убийцу ее сына не потому, что он сам выдает себя за его убийцу, а потому, что случайное стечение обстоятельств наводит на него подозрение. Ведь если он узнает свою мать, то при первом же личном объяснении все ее сомнения рассеются, и ее трогательному горю, ее нежному отчаянию не будет времени развиваться.

Итак, принимая в расчет эти изменения, мы можем составить приблизительно понятие о плане Маффеи. Полифонт царствует уже пятнадцать лет и все-таки чувствует себя недостаточно твердым на престоле. Народ все еще предан династии своего прежнего царя и питает надежду на последний уцелевший отпрыск ее. Чтобы успокоить недовольных, ему приходит на мысль сочетаться браком с Меропею. Он предлагает ей свою руку под предлогом искренней любви. Но Меропа весьма обидно уклоняется от притворной любви его. Тогда он старается с помощью угроз и насилия добиться того, чего не удалось достичь путем лицемерия. Он весьма настойчиво преследует ее, как вдруг к нему приводят юношу, схваченного на большой дороге за убийство. Эгист — так

назвал себя юноша — ничего дурного не сделал: он только защищал свою жизнь от разбойника; его наружность показывает в нем такое благородство и невинность, речи его дышат такою правдой, что Меропа, кроме того заметившая своеобразную складку его губ, общую у него с покойным ее мужем, решается ходатайствовать за молодого человека перед царем, и царь милует его. Но вслед затем Меропа узнает об исчезновении своего младшего сына, которого она поручила слуге, по имени Полидор, тотчас после смерти своего мужа, с приказанием — воспитывать его, как своего родного сына. Мальчик тайком покинул старика, которого считал своим отцом, желая видеть свет; но теперь его нигде не могут найти. Сердце матери всегда чувствует беду; на большой дороге кого-то убили; уж не сына ли ее? Так думает она, и эта тревожная догадка ее подтверждается разными обстоятельствами: готовностью царя помиловать убийцу, а особенно кольцом, найденным у Эгиста, которое, как говорят, снято им с убитого. Это перстень с печатью ее мужа, данный ею Полидору с тем, чтобы он вручил его ее сыну, когда последний вырастет и настанет время открыть ему его сан. Она тотчас же велит привязать к колонне молодого человека, за которого сама только что просила царя, и хочет своею рукою пронзить ему сердце. Но в это мгновение юноша вспоминает о своих родителях; у него вырывается слово: *Мессена*, он припоминает и наказ своего отца — всячески избегать этой местности. Меропа требует у него объяснения этого слова; между тем приходит царь, и юношу освобождают. Насколько была близка Меропа к открытию своего заблуждения, настолько же она снова впадает в него, когда видит, как нагло царь торжествует над ее отчаянием. Теперь для нее очевидно, что Эгист — убийца ее сына, и ничто в мире не спасет его от ее мести. С наступлением ночи она узнает, что он уснул в сених, и идет туда с секирою — отрубить ему голову. Она уже занесла над ним секиру, как вдруг ее хватает за руку Полидор, который незадолго перед тем прокрался в сени и узнал спящего Эгиста. Эгист просыпается и бежит, а Полидор открывает Меропе, что мнимый убийца ее сына и есть — ее сын. Она хочет бежать за ним, и своею страстною нежностью легко открыла бы тирану, кто его гость, если бы старик не удержал ее. Рано утром на следующий день должно совершиться ее бракосочетание с царем; она должна сделаться его женой, но готова скорее умереть, чем дать свое согласие на брак. Между тем Полидор и Эгисту открыл его происхождение; Эгист спешит

в храм, проталкивается сквозь массу народа и... остальное все происходит так, как в рассказе Гигина.

Статья ХLI

Чем безотраднее было состояние итальянской сцены вообще в начале этого века,²⁵⁵ тем блистательнее был успех Маффеи, и тем шумнее тот восторг, с которым была встречена его *Меропя*.

Cedite, Romani scriptores, cedite Graii,
Nescio quid majus nascitur Oedipode.

[Скройте, писатели Рима и трагики древней Эллады, —
Большее создано здесь, чем знаменитый *Эдип*]

воскликнул Леонардо Адами,²⁵⁶ который видел в Риме только первые два действия ее. В Венеции в 1714 году во все время карнавала не давали почти никаких других пьес, кроме *Меропы*; всякий хотел видеть новую трагедию и не мог наглядеться; даже представления опер никем не посещались. Она была издана четыре раза в течение одного года, а в течение шестнадцати лет, с 1714 по 1730 год, вышло более тридцати изданий ее как в Италии, так и в других местах — в Вене, Париже и Лондоне. Пьеса эта была переведена на языки французский, английский и немецкий, и ее намеревались печатать вместе со всеми этими переводами. На французский язык она была переведена уже два раза, когда Вольтер вздумал снова приняться за нее, чтобы поставить ее на французской сцене. Но вскоре он нашел, что собственно перевода пьесы для этого недостаточно, и обстоятельно высказал свои соображения по этому поводу в письме к маркизу, которое потом предпослал своей *Меропе*.

Итальянская *Меропя*, — говорил он, — имеет слишком много наивных и мещанских черт, вкус же у французской публики слишком утончен, слишком изнежен, чтобы ей могла нравиться наивная простота. Она желает видеть природу не иначе, как носящей известные черты искусства, и черты эти совершенно иные в Париже, чем в Вероне. Все послание написано с величайшей учтивостью: Маффеи ни в чем не погрешил, — все его упущения, недостатки относятся за счет его национального вкуса; конечно, все это прекрасно, но, к сожалению, только для Италии. Конечно, нельзя критиковать вежливее! Но, ох, уж эта проклятая вежливость! Она и французу скоро

становится в тягость, если ею мало-мальски задето его тщеславие. Вежливость заставляет нас казаться любезными, но не великими, а француз хочет казаться настолько же и великим, насколько любезным.

И что же следует за любезным посланием Вольтера? Письмо некоего де ла Ленделя, ²⁵⁷ который говорит бедному Маффен столько же грубостей, сколько Вольтер наговорил любезностей. Слог этого де ла Ленделя сильно смахивает на вольтеровский, жаль, что такое талантливое перо ничего больше не написало и к тому же осталось неизвестным, кому оно принадлежит. Впрочем, был ли Лендель сам Вольтер или действительный Лендель, но кто желает видеть голову французского Януса, ²⁵⁸ который спереди улыбается самым заискивающим образом, а сзади строит самые насмешливые гримасы, тот пусть прочтет оба письма одно за другим. Я бы не желал написать ни одного такого письма, а тем более обоих. Вольтер из вежливости останавливается по сю сторону истины, а Лендель из мелочного желания чернить людей переходит за эту черту. Первому следовало бы быть откровеннее, а второму справедливее, чтобы не возникло подозрения, что один и тот же писатель здесь постарался под чужим именем возратить себе то, чем жертвовал, когда говорил от своего имени.

Пусть Вольтер, сколько хочет, расхваливает маркиза за то, что он был одним из первых между итальянцами, у которого хватило смелости и таланта написать трагедию без любовной интриги, в которой вся завязка основана на материнской любви, и самое теплое сочувствие возбуждается чистейшею добродетелью. Пусть он, сколько ему угодно, жалуется на то, что ложная утонченность вкуса его нации не позволила ему воспользоваться для завязки самыми легкими и естественными средствами, какие представляли обстоятельства, теми незаученными, искренними речами, какие влагало в уста само дело. Парижский партер, нахожу я, весьма неправ, если он не хочет слышать ни о каком кольце на сцене со времени кольца королевы, * осмеянного Буало в его сатирах, ²⁵⁹ если он заставляет своих актеров прибегать ко всякому способу узнавания, даже самому неловкому, скорее, чем к кольцу. Однако весь мир во все времена соединял с последним некоторое понятие о признании или удостоверении личности. Публика

* „Я не мог, — говорит Вольтер, — прибегнуть к помощи кольца, потому что после кольца королевы, над которым смеется Буало в своих сатирах, это показалось бы слишком мелочным на нашей сцене“.

сильно неправа, если хочет, чтобы молодой человек, считающий себя сыном простых родителей и одиноко ищущий приключений в стране, совершивши убийство, все-таки не был признан за убийцу, так как она наперед видит, что он должен сделаться героем пьесы.* Неправа, если обижается, когда не верят, чтобы такой человек мог обладать драгоценным кольцом, тогда как в королевской армии нет прапорщика, у которого бы не было ценных безделушек. Парижский партер, говорю, неправ как в этом, так и в других подобных случаях. Но почему же Вольтер и в других случаях, где партер, очевидно, прав, все-таки стараются скорее обвинить его, чем Маффей? Если французская вежливость по отношению к иностранцам заключается в том, что их оправдывают в таких случаях, когда им было бы стыдно быть правыми, то я не знаю, что может быть обиднее и неприличнее этой французской вежливости для свободного человека. Маффей влагает в уста своему престарелому Полидору болтовню о прежних веселых свадьбах и великолепных коронациях, на которых он присутствовал, и влагает в такой момент, когда интерес зрителей возбуждается в высшей степени, и воображение их занято вовсе не этим. Эта болтовня Нестора,²⁸⁰ весьма неуместная, никак не может быть оправдана разницею вкусов у разных образованных народов. В этом случае вкус у всех должен быть один, и итальянец не только не имеет своего вкуса, а решительно никакого, если он при этом не зеваает и не досадует точно так же, как француз.

„Вы могли, — говорит Вольтер маркизу, — перевести и привести в вашей трагедии прекрасное и трогательное сравнение *Виргилия*:

Qualis populea moerens Philomela²⁶¹ sub umbra
Amissos queritur foetus...²⁶²

[Словно в тени тополей изливает печаль *Филомела*,
Плача о милых птенцах похищенных...]

Если бы я позволил себе такую вольность, то меня сослали бы в эпическую, — до такой степени взыскателен наш повелитель — публика... От трагедии она требует, чтобы в ней говорили герои, а не поэт, и думает, что в критических случаях, на собраниях совета, при порывах сильной страсти, или когда предстоит крайняя опасность, ни государи, ни министры не прибегают к поэтическим сравнениям“.

* „Я не решаюсь допустить, — говорит Вольтер, — чтобы героя считали разбойником, хотя то положение, в котором он находится, оправдывает эту ошибку“.

Но разве эта публика требует чего-нибудь незаконного? Разве она не права в своих суждениях? Не всякой ли публике следовало бы требовать того же самого и судить так же? Публика, которая судит иначе, недостойна имени публики, и может ли Вольтер смотреть так на все итальянское общество только потому, что у него нехватает откровенности прямо сказать поэту, что он как здесь, так и в других местах позволяет себе вольности и высовывает свою голову из-за кулис? Не принимая уже во внимание того, что длинные сравнения вообще едва ли уместны в трагедии, ему бы следовало указать на то, что это сравнение *Виргилия* было приведено у *Маффеи* совсем некстати. У *Виргилия* оно усиливает сострадание и в этом случае на своем месте, а у *Маффеи* вложено в уста человека, торжествующего над несчастьем, которое оно олицетворяет, и, согласно с образом мыслей *Полифонта*, скорее должно возбуждать насмешку, чем сострадание. Вольтер не колеблется также приписать и другие, более серьезные промахи, весьма неблагоприятно отзывающиеся на целом произведении, скорее вкусу итальянцев вообще, чем их отдельного поэта. Он находит весьма любезным с своей стороны утешать *Маффеи* тем, что вся его нация понимает это дело не лучше его, что его ошибки — ошибки целого народа, но что это, собственно говоря, не ошибки, потому что дело не в том, что хорошо или дурно само по себе, а в том, что признает таким нация. „Как мог бы я осмелиться заставить второстепенные персонажи столь часто беседовать между собой, как это делает он, — продолжает он, отвешивая низкий поклон и вместе с тем исподтишка желая уколоть маркиза. — У вас они таким путем готовят интересные сцены между главными действующими лицами. Это аллеи, ведущие в великолепный дворец. Стало быть, следует применяться ко вкусу нации, а это тем труднее, что она давно избалована образцовыми произведениями“. Не все ли это равно, что сказать: „Господин маркиз, в вашей пьесе много, очень много холодных, скучных, лишних сцен. Но я далек от мысли ставить вам это в упрек, боже сохрани! Ведь я же француз, приличия знаю и никому в глаза неприятного не скажу. Без сомнения, вы написали все эти холодные, скучные, лишние сцены с намерением, вполне сознательно, потому что они именно таковы, каких желает ваша нация. И я бы желал так же дешево отделаться, но, к сожалению, моя нация ушла так далеко, что я должен итти еще гораздо дальше, чтобы удовлетворить ее. Я не хочу

думать о себе больше, чем вы, в силу этого, однако, так как моя нация, которая настолько выше вашей"... Дальше я не решаюсь продолжать мою парафразу, потому что иначе

Definit in piscem mulier formosa superne ²⁶³

[Стройное женское тело хвостом закончится рыбьим]

из вежливости выходит *persiflage* [насмешка, вышучивание]. Употребляю это французское слово потому, что мы, немцы, ничего подобного не знаем, а *persiflage* ведет к глупой надменности.

Статья XLII

22 сентября 1767 года

Нельзя отрицать того, что большая часть ошибок, которые Вольтер признает отличительными признаками итальянского вкуса и лишь за тем извиняет своему предшественнику, чтобы свалить вообще на всю нацию, что эти ошибки, говорю я, и другие, более крупные, есть в *Меропе* Маффеи. В юности он питал большую склонность к поэзии; он с большой легкостью сочинял стихи, подражая стилю всех величайших поэтов своей страны. Но ни эта склонность, ни эта легкость почти ничего не говорят в пользу того истинного дарования, которое нужно для трагедии. Потом он стал заниматься историей, критикой и древностями, но я сомневаюсь, чтобы эти занятия могли дать настоящую пищу трагическому таланту. Он закопался в творениях отцов церкви и древних рукописях, писал против Пфаффов ²⁶⁴ и Банажей, ²⁶⁵ потом по настоянию кого-то из друзей принялся за *Меропу* и окончил ее менее чем в два месяца. Если бы при подобных занятиях и в столь короткое время этот муж успел написать образцовое произведение, это доказывало бы его необычайный талант, в противном случае трагедия — вообще пустое дело. Он же сделал все, что может сделать ученый с хорошим классическим вкусом, который считает подобную работу скорее отдохновением, чем трудом, достойным его. Построение его пьесы более изыскано и натянуто, чем удачно, характеры задуманы по рецептам моралистов и заимствованы из книг, язык больше обличает фантазию, чем чувство; всюду виден литератор и версификатор, и лишь изредка — талантливый поэт.

Как версификатор, он слишком злоупотребляет описаниями и сравнениями. У него много превосходных, верных картин,

которым в устах его самого нельзя было бы удивиться, но в устах действующих лиц они невыносимы и часто ведут к самым забавным нелепостям. Так, например, Эгисту весьма прилично описывать в подробности свою борьбу с разбойником, убитым им, потому что на этих подробностях он основывает свое оправдание. Но, когда он, сознаваясь, что бросил труп в реку, изображает все, даже и мельчайшие обстоятельства, сопровождавшие падение в воду тяжелого тела, как оно погружалось в нее, с каким шумом разделяло волны, как летели кверху брызги, как водная пучина замыкалась над ним, * то это непростительно не только ему самому, но даже и равнодушному, болтливому адвокату, который говорил бы в защиту. Кто стоит перед судьей и должен защищать свою жизнь, у того на сердце другие думы, так что в рассказе он не может входить в такие ребяческие подробности.

Он обнаруживает, как литератор, слишком большое пристрастие к простоте древнегреческих нравов, а также и к обычаям и одежде, которые описаны Гомером и Еврипидом. Но, чтобы это не мешало, а способствовало трогательности трагедии, оно должно быть несколько — не скажу облагорожено, но более согласовано с условиями нашего быта. Он также слишком старательно подражал прекрасным местам древних писателей, не обращая внимания на то, из каких

* *Atto I. Sc. 3.*

. In core
 Però mi venne di lanciar nel fiume
 Il morto, o semrivo; e con fatica
 (Ch'inutil'era per riuscire, e vana)
 L'altra da terra, e in terra rimaneva
 Una pozza di sangue: a mezo il ponte
 Portailo in fretta, di vermiglia striscia
 Sempre rigando il suol; quindi cadere
 Con capo in giu il lasciai; piombo, egran tonfo
 S'udi nel profonharsi; in alfo salce
 Lo spruzzo, e l'onda sopra lui si chiuse.

[. . . Бросить в реку,
 Полуживого или мертвеца,
 Решил я, и с великим напряженьем
 (Увы, сколь был напрасен этот труд!)
 С земли приподнял тело; на земле
 Осталась лужа крови; я отнес
 Его на середину моста; путь наш
 Отмечен был багряной полосой;
 Я сбросил тело головой вперед, —
 Оно упало в воду с громким всплеском,
 Взметнулись брызги, и вода сомкнулась.]

произведений заимствует и в какого рода произведения переносит эти прекрасные места. Нестор в эпосе — словоохотливый, но приятный старец, а скопированный с него Полидор в трагедии — надоедливый старый болтун. Решись Маффеи следовать предполагаемому плану Еврипида, он положительно насмешил бы нас своими литературными замашками. Тогда он счел бы долгом взять и целиком вставить в свое произведение все краткие отрывки, оставшиеся нам от *Кресфонта**. Он поместил бы их там, где нашел бы уместным, вроде придорожных столбов, определяющих направление и уклонение его диалога. Какое педантское стеснение! И к чему? Пробелы могут быть заполнены если не этими нравственными сентенциями, то другими.

Однако встречаются и такие места, которые заставляют нас желать, чтобы автор был менее забывчив. Например, после того как действующие лица узнали друг друга и Мериоп видит, как она дважды подвергалась опасности убить родного сына, автор заставляет Исмену воскликнуть в изумлении: „Какое удивительное событие! Удивительнее всех, какие когда-либо сочинялись для сцены!“

Con così strani avvenimenti uom forse
Non vice mai favoleggiar le scene.

[Таких событий дивных никогда
Не видно бывало и на сцене.]

Маффеи забыл, что фабула его пьесы относится к такому времени, когда о театре еще и не думали, к эпохе, предшествующей Гомеру, произведения которого заронили первые семена драмы. Я простил бы эту небрежность кому другому, а не ему, который в предисловии счел нужным извиниться, что употребляет название Мессены, говоря о таком времени, когда, без сомнения, не было еще города этого имени, потому что Гомер не упоминает о нем. Поэт может относиться к этим мелочам, как ему угодно, но от него требуется, чтобы он был последователен и не придавал в одном случае значения тому, чем в другом смело пренебрегает. А иначе можно подумать, что он не заметил какой-либо несообраз-

* „Так как у меня не было в мыслях следовать трагедии Еврипида, то я, согласно с этим, и не хотел приводить в моей пьесе всех тех изречений из нее, которые уцелели там и сям: Цицерон перевел пять стихов, Плутарх привел три места, Гелий — два стиха, а некоторые находятся еще у Стобея, если память не изменила мне“.

ности по невежеству, а не потому, что не хотел обратить на нее внимания. Вообще приведенные мною стихи не понравились бы мне и в том случае, если бы в них не было никакого анахронизма. Трагик должен избегать всего того, что может напоминать зрителям об иллюзии; она пропадает, как скоро напоминают о ней. Здесь, впрочем, Маффеи, повидимому, намерен скорее еще усилить ее, потому что прямо допускает театр вне театра; но уже одни слова: сцена, сочинять — портят дело и прямо приводят к тому, от чего они должны нас отвлечь. Скорее комическому писателю можно позволить противопоставлять таким способом своим представлениям другие представления, так как для возбуждения смеха требуется не такая степень иллюзии, какая нужна для возбуждения нашего сострадания.

Я уже говорил о том, как сурово обошелся с Маффеи де ла Лендель. По его мнению, Маффеи удовлетворился тем, что ему дал сам сюжет, не проявив при этом ни малейшего искусства. Его диалог лишен всякого правдоподобия, всякого приличия и достоинства. В нем так много мелочного и пошлого, такого, что едва терпимо в фарсе, в балагане арлекина. Все кишит нелепостями и ученическими промахами. „Одним словом, — говорит он в заключение, — сюжет произведения Маффеи — превосходный, но само оно — очень жалкая пьеса. В Париже все согласны с тем, что на представлении ее нельзя бы было высидеть до конца, да и в самой Италии все разумные люди придают ей весьма мало значения. Совершенно напрасно автор во время своих поездок нанимал самых жалких писателей переводить трагедию; ему гораздо легче было заплатить переводчику, чем исправить пьесу“.

Как комплименты редко обходятся без лжи, так и в грубостях редко не бывает доли правды. Лендель во многих отношениях прав перед Маффеи и имел бы основание порицать его, будь то вежливо или грубо, если б он удовольствовался только критикой. Но он старается втоптать его в грязь, уничтожить и поступает неразборчиво и недобросовестно. Он не стыдится говорить явную ложь, прибегать к очевидным искажениям, чтобы только злорадно посмеяться над ним. Из трех ударов, наносимых им, один постоянно попадает в воздух, а из двух остальных, попадающих в противника или слегка задевающих его, один неизбежно поражает и того, для кого этот ратоборец хочет очистить арену, то есть самого Вольтера. Последний отчасти, кажется, и сам это чувствовал, а потому и поспешил в ответе Ленделю вступить за Маф-

феи во всех тех случаях, в которых ему вместе с тем нужно было защитить и себя. Во всей этой корреспонденции автора с самим собою нехватает, по моему мнению, самого любопытного документа, ответа самого Маффеи.²⁸⁶ Почему бы Вольтеру не сообщить нам и его? Или он был не такой, какой надеялся вызвать Вольтер своею лестью? Имел ли смелость и Маффеи, в свою очередь, поставить на вид особенности французского вкуса и показать ему, почему французская *Меропа* столь же мало может нравиться в Италии, как и итальянская во Франции.

Статья XLIII

Можно предположить, что нечто подобное и было. Но я лучше докажу справедливость сказанного мною, чем буду гадать, что сказали бы другие.

Прежде всего порицание, выраженное Ленделем, можно смягчить почти по всем пунктам. Если Маффеи и ошибался, то все-таки не так грубо, как хочет нас уверить Лендель. Он говорит, например, что в ту самую минуту, как Меропа хочет убить Эгиста, последний восклицает: „О мой престарелый отец!“, и эти слова „престарелый отец“ до такой степени трогают царицу, что она отказывается от своего замысла и начинает догадываться, что, быть может, Эгист ее сын. „Не правда ли, какая обоснованная догадка!“ — прибавляет он иронически. Конечно, ведь странно, что у молодого человека есть престарелый отец! „Маффеи, — продолжает он, — хотел исправить эту ошибку, показывающей недостаток таланта и искусства, другую ошибку, сделанную в первом издании пьесы. Там Эгист восклицал: „Ах, Полидор, отец мой!“ А этот Полидор на самом деле был тот человек, которому Меропа вверила своего сына. При имени Полидора царица не могла бы и усомниться в том, что Эгист — ее сын; тут бы пьеса и кончилась. Теперь эта ошибка уничтожена, но на место ее допущена другая, еще более грубая“. Правда в первом издании Эгист называет Полидора своим отцом, но в позднейших изданиях нет больше речи ни о каком отце. Царица просто приходит в изумление при имени Полидора, который предостерегал Эгиста, чтоб и ноги его не было на мессенской земле. Она из-за этого все-таки не оставляет своего замысла, а только требует дальнейшего объяснения, но, прежде чем добывается его, приходит

царь. Он снова приказывает развязать Эгиста. И так как одобряет и хвалит поступок, за который его привели к нему, и даже обещает наградить Эгиста за этот поступок как за геройский подвиг, то Меропа снова впадает в прежнее подозрение. Может ли быть ее сыном человек, которого Полифонт хочет наградить именно за то, что он убил ее сына? Такой вывод необходимо должен иметь для нее больше значения, чем одно имя. Теперь она раскаивается в том, что остановилась в своем мнении из-за имени, которое ведь могут носить многие:

Che dubitar? misera, ed io da un nome
 Trattener mi lasciavi, quasi un tal nome
 Altri aver non potesse. . .

[Что руки мне связало? Только имя.
 О жалкая! Как будто бы другой
 Не может зваться так же..]

И следующие затем слова тирана не могут не утвердить ее в том мнении, что он имеет самые достоверные, самые надежные известия о смерти ее сына. Разве это так несообразно? Я этого не нахожу. Напротив, я должен признаться, что не считаю особенно нужной поправку, сделанную Маффеи. Пусть Эгист сколько угодно говорит, что его отца зовут Полидором! Звали ли так его отца или друга, предостерегавшего его против Мессены, это не особенно важно. Достаточно и того, что Меропа, нисколько не колеблясь, считает более вероятным то, что думает о нем тиран, — ведь она знает, что он долго и усиленно строил козни ее сыну, — чем то, что она сама могла заключить на основании простого тождества имен. Конечно, знай она, что мнение тирана, считающего Эгиста убийцею ее сына, основано на ее собственной догадке, — тогда другое дело. Но этого она не знает; напротив, она имеет все причины думать, что он знает, что делает. Разумеется, я не считаю заслугой того, что можно только извинить по нужде; бесспорно, поэтому следовало задумать план искуснее. Но я хочу только сказать, что при этом плане Меропа все-таки действует не без достаточного основания, — причем весьма возможно и вероятно, что она будет упорствовать в своем намерении отомстить и при первом удобном случае сделает попытку привести его в исполнение. Если же мне что не нравится, так не то, что она второй раз получает возможность убить своего сына как убийцу своего сына, а то,

что счастливая случайность вторично мешает ей убить сына. Я простил бы поэту, если б он заставил Мерову действовать собственно даже не на основании наибольшей вероятности, потому что под влиянием страсти, овладевшей ею, она могла бы придать значение и более слабым доводам. Но я не могу простить ему того, что он дает слишком большой простор случаю и так расточителен на чудесное его вмешательство, как будто это самые простые и обыкновенные происшествия. Что случай раз оказал матери добрую услугу, это возможно; мы этому тем скорее готовы верить, чем приятнее для нас неожиданность. Но что он во второй раз помешал такой же опрометчивости таким же точно образом, это уже не похоже на нечаянность. Если одну и ту же неожиданность повторяют, она перестает быть неожиданностью. Ее однообразие неприятно, и мы досадим на поэта, который умеет быть таким же причудливым, как случай, но не столь же разнообразным.

Из очевидных и преднамеренных искажений Ленделя приведу только два.

„Четвертое действие, — говорит он, — тоже начинается холодною и лишнею сценой между тираном и наперсницей Меровы. Потом эта наперсница, не знаю, каким образом, встречает юношу Эгиста и уговаривает его лечь отдохнуть в сених, чтобы царица со всеми удобствами убила его, когда он заснет. Действительно, он засыпает, как обещал. Отличная завязка! И царица приходит во второй раз с секирою, — убить молодого человека, который именно для этого и заснул. Это положение повторенное два раза, свидетельствует о крайней бедности фантазии, равно как и сон молодого человека так смешон, что не может быть ничего смешнее на свете“. Но правда ли, что наперсница уговаривает его уснуть? Лендель лжет. * Эгист встречает наперсницу и просит открыть ему причину, почему царица так разгневалась на него. Наперсница отвечает, что охотно скажет ему все, но теперь одно важное дело отвлекает ее в другое место; пусть он обождет тут с минуту, а она сейчас же воротится к нему. Конечно, наперсница имела в виду

* И Вольтер тоже. Ведь не только Лендель говорит: „Потом эта наперсница, не знаю каким образом, встречает юношу Эгиста и уговаривает его лечь отдохнуть в сених, чтобы царица со всеми удобствами убила его, когда он заснет“, но и сам Вольтер: „Наперсница предлагает юноше Эгисту уснуть на сцене, чтобы дать время царице притти убить его“. Мне нет надобности говорить, что следует вывести из такого согласия. Лжец редко согласен с самим собою, а если два лжеца согласны один с другим, то это, разумеется, дело уговора.

выдать его царице; она уговаривает его остаться, но не спать, а Эгист, остающийся по обещанию, засыпает не потому, что обещал, а потому, что устал, потому что настала ночь и он не знает, где же провести ее, если не здесь. Вторая ложь Ленделя совершенно в том же роде. „Меропа, — говорит он, — после того как старый Полидор помешал ей убить своего сына, спрашивает у него, какой награды он желает, и старый глупец просит ее сделать его молодым“. Просит сделать его молодым?

„Награда за мою услугу, — отвечает старик, — заключается в самой услуге, так как видеть тебя довольною для меня уже награда. Да и что могла бы ты дать мне? Мне ничего не нужно, я не желаю ничего; одного мог бы я пожелать, но это не в твоей власти, да и не в силах какого-либо смертного: чтобы мне было облегчено тяжкое бремя лет“ и т. д. Значит ли это: облегчи мне это бремя, возврати мне силу и юность? Я вовсе не хочу сказать, что такая жалоба на невзгоды старости была здесь вполне уместна, хотя она вполне в характере Полидора. Но разве все, что неуместно, есть глупость? И разве Полидор и его поэт не были бы в полном смысле слова сумасшедшими, если бы последний вложил в уста первому ту просьбу, которую навязывает им Лендель? Навязывает! Ложь! Стоят ли такие мелочи таких резких выражений? Мелочи? Если Лендель счел дело настолько важным, чтобы лгать из-за него, то не является ли важным и для третьего лица сказать ему, что он солгал?

Статья XLIV

29 сентября 1767 года

Перехожу к тем нападкам Ленделя, которые касаются как Маффеи, так и Вольтера, хотя направлены только против первого.

Пропускаю те два пункта, по поводу которых сам Вольтер чувствовал, что удары эти поражают и его. Лендель сказал, что очень незначительны и неблагородны те приметы, по которым Меропа у Маффеи заключает, что Эгист — убийца ее сына. Вольтер отвечает: „Не скрою этого от вас: я нахожу, что Маффеи гораздо искуснее меня заставил Меропу предполагать, что сын ее — убийца этого самого сына. Я не мог воспользоваться кольцом подобно ему, потому что со времени

кольца королевы, над которым Буало смеется в своих сатирах, на нашей сцене это показалось бы слишком мелким“. Но разве Вольтер должен был воспользоваться старинным вооружением вместо кольца? Когда Нарбас взял с собою ребенка, то что заставило его захватить и вооружение убитого отца? Чтобы Эгисту, когда он вырастет, не нужно было покупать себе нового и довольствоваться старым отцовским? Какой предусмотрительный старик! Не просил ли он еще у матери кстати пару старого платья? Или это сделано с тем, чтобы потом Эгиста можно было узнать по этому вооружению? Разве такого вооружения больше нигде и не было? Это, конечно, были фамильные доспехи, выкованные самим Вулканом для деда? Непроницаемые доспехи? Или, по крайней мере, с красивыми изображениями и символами, по которым Эврикл и Меропа могли тотчас же узнать его через пятнадцать лет? Если так, то, разумеется, старику следовало взять его с собою, и Вольтер имеет основание быть благодарным ему за то, что он подумал и об этой полезной вещи среди тех кровавых смут, во время которых другой думал бы только о ребенке. Если Эгист уже лишился отцовского царства, то ему не следовало терять по крайней мере доспехов, в которых он мог вновь завоевать его. Во-вторых, Ленделю не нравится у Маффеи, что Полифонт насильно хочет жениться на Меропе. Как будто герой Вольтера не хотел того же самого! Поэтому Вольтер отвечает ему. „Ни я, ни Маффеи не привели основательных причин, по которым тиран Полифонт хочет непременно жениться на Меропе. Быть может, это недостаток сюжета, но, признаюсь вам, я считаю этот недостаток неважным, если интерес, возбуждаемый им, силен“. Нет, ошибка кроется не в сюжете, потому что именно в этом отношении Маффеи изменил сюжет. Зачем было Вольтеру принимать это изменение, если он не находил для себя выгоды в этом?

Есть еще некоторые пункты, в которых Вольтер мог бы обратиться с упреком к самому себе, но какой отец видит все недостатки своего детища? Человеку постороннему, которому они бросаются в глаза, вовсе нет надобности быть проницательнее отца; с него довольно и того, что он не отец. Итак, допустим, что этот посторонний человек я!

Лендель упрекает Маффеи в том, что у него мало связи между явлениями, что сцена часто остается пустою, что его персонажи часто являются и уходят без всякой причины, — а это все недостатки существенные, которых теперь не прощают и самому жалкому поэту. Действительно ли это суще-

ственные недостатки? Но ведь таков вообще язык французских ценителей искусства; я не должен касаться его, чтобы не начинать спора сначала... Существенные ли они или нет, но поверить ли Ленделю на слово, что они редко встречаются у поэтов его народа? Правда, поэты эти хвалятся самым строгим соблюдением правил. Но ведь они же или придают этим правилам такую растяжимость, что едва ли можно признавать их за правила, или соблюдают их так неумело и принужденно, что гораздо неприятнее, когда их так соблюдают, чем когда вовсе не соблюдают. * В особенности Вольтер большой мастер облекать и расширять для себя тесные рамки правил, так что получает полную свободу двигаться, как он хочет; и, однако, он движется так неуклюже и неповоротливо, так опасливо изворачивается, как будто все члены его прикованы к разным колодам. Мне очень трудно оценивать произведение гения с этой точки зрения.²⁶⁸ Однако у обыкновенного разряда критиков еще в моде смотреть не иначе, как с этой точки зрения, потому что поклонники французского театра громче всего кричат именно об этом. Поэтому я прежде хорошенько вникну в дело, а потом уже присоединюсь к их хору.

1. Действие происходит в Мессене, во дворце Меропы. Вот уже с самого начала не то строгое единство места, которого на основании правил и примеров древних считал возможным требовать, например, Гедлен.²⁶⁹ Сценою должен быть не целый дворец, а только часть дворца, насколько глаз может обозреть ее с одного и того же места. Будет ли сценою целый дворец или целый город, или, наконец, целая провин-

* Таково было отчасти и мнение нашего Шлегеля.²⁶⁷ „Говоря по правде, — говорит он в своих „Мыслях о преобразовании датского театра“, — англичане, не хвалящиеся соблюдением единства места, большею частью соблюдают его гораздо строже, чем французы, которые сильно хвастаются точным выполнением правил Аристотеля. Всего менее важно именно не изменять обстановки явлений. Но если нет причин, по которым действующие лица должны находиться в назначенном месте, а не оставаться там, где были прежде; если одно лицо является собственником и обитателем той комнаты, в которой незадолго перед тем другое, тоже как если бы оно было хозяином дома, совершенно свободно говорило с самим собою или с наперником, и это обстоятельство не оправдывается сколько-нибудь правдоподобно; короче, если действующее лицо приходит в назначенную залу или сад только за тем, чтоб явиться на сцену, то автору пьесы всего лучше, вместо слов „действие происходит в зале в доме Климены“, написать под списком этих действующих лиц: „действие происходит на театральной сцене“. Или, говоря серьезно, гораздо лучше, если автор, по обычаю англичан, будет переносить сцену из дома одного лица в дом другого и водить таким образом зрителя за своим героем, чем, в угоду зрителям, заставлять своего героя приходить туда, где ему нечего делать“.

ция, — в сущности это одинаково несообразно. Однако уже Корнель придавал более широкое толкование этому закону,²⁷⁰ на который и у древних нет прямого указания; он полагал, что для единства места достаточно одного города. Ему следовало быть настолько уступчивым, если он хотел оправдать в этом отношении свои лучшие пьесы. А что дозволено было Корнелю, то для Вольтера должно быть правом. Поэтому я ничего не говорю против того, что место действия следует представлять себе то в комнате царицы, то в той или другой зале, то в сенях, то там, то сям. Но при всех этих переменах Вольтеру бы следовало соблюдать ту предосторожность, которую советовал в подобных случаях Корнель: они не должны происходить в одном и том же действии, а еще менее того в одной и той же сцене. То место, где акт начинается, должно таким и оставаться на всем его протяжении, а совсем перемещать его в одной и той же сцене или даже только делать уже или шире — величайшая нелепость. Третий акт *Меропы* может происходить на площади, под колоннадой или в зале, но чтобы в углублении ее видна была гробница Кресфонта, подле которой царица хочет своею рукой убить Эгиста. Можно ли представить себе что-нибудь нелепее того, что в половине четвертой сцены Эврикл, уводя Эгиста, должен закрыть за собою это углубление? Как он закрывает его? Спускается ли за ним занавес?²⁷¹ Если считать вообще правильным то, что Гедлен говорит о занавесах,* то здесь как раз это подходит, в особенности если в то же время взвесить причину, почему Эгист так внезапно исчезает, скрываемый именно этим приспособлением, о чем я буду говорить далее. И именно так поднимается занавес в пятом акте. Первые шесть явлений происходят в дворцовой зале, а в седьмом перед нами вдруг открывается внутренность храма, чтобы мы могли видеть мертвое тело в окровавленной одежде. Каким чудом? И стоило ли это зрелище того, чтобы совершать такое чудо? Скажут, что двери этого храма отворяются разом, Меропа, в сопровождении народа, вырывается из него, и таким образом наш взор может проникнуть внутрь храма. Понимаю: этот храм был придворною часовнею ее вдовствующего королевского величества, примыкавшею к зале и имевшею с нею сообщение

* „Устраивают занавесы, которые поднимаются и опускаются, чтобы дать актерам возможность являться и исчезать, смотря по требованию пьесы, — занавесы, которые на то только и годны, чтобы рядить в них, как шутов, тех, кто их выдумал и кто их одобряет“. *Pratique du Théâtre*, I, II, с. 6.

для того, чтобы ее величество во всякое время могла пройти помолиться. Но в таком случае нам бы следовало видеть, как она не только выходит оттуда, но и как входит туда, — по крайней мере, как входит Эгист, которому в конце четвертого явления приходится бежать и выбирать кратчайший путь, потому что на восьмом стихе он уже должен совершить свое деяние.

Статья XLV

2. Не менее ловко распорядился Вольтер и единством времени. Представьте себе, что все, что происходит в *Меропе*, совершается в одни сутки, и подумайте, сколько тут может быть нелепостей. Возьмем целые сутки, даже в тридцать часов, — увеличение, которое допускает Корнель. Правда, я не вижу физических препятствий к тому, чтобы все эти события совершались в такой промежуток времени, зато тем более препятствий нравственных. Конечно, нет ничего невозможного в том, чтобы в течение двенадцати часов попросить руки у женщины и повенчаться с нею, особенно если насильно притащить ее в храм. Но если так, то не следует ли требовать, чтобы такая сильная поспешность была оправдана самыми уважительными и самыми настоятельными причинами? А если не указано ни малейших причин, то почему же должно нам казаться правдоподобным то, что возможно только физически? Народ хочет выбрать себе царя; при этом могут считаться кандидатами только Полифонт и Эгист, находящиеся в отсутствии. Чтобы устранить притязания Эгиста, Полифонт хочет жениться на его матери. Он делает ей предложение в тот самый день, когда должны состояться выборы; она отказывает ему. Избрание происходит, и выбор падает на него.

Итак, Полифонт делается царем, и следовало бы думать, что теперь Эгист может явиться, когда хочет; вновь избранный царь может без опасений отнестись к нему. Ничуть не бывало! Царь настаивает на браке и на том, чтобы бракосочетание совершилось в тот же день, в тот самый день, когда он только что предложил Меропе свою руку, в тот день, когда народ провозгласил его царем. Такой старый воин и такой нетерпеливый жених! Но его искательство не что иное, как политика. Тем хуже: он дурно относится к той особе, которую хочет вовлечь в свои интересы! Меропа отказала ему в своей

руке, когда он еще не был царем, когда она должна была думать, что главным образом ее рука поможет ему взойти на престол. А теперь он царь и сделался им, не опираясь на титул ее мужа. Пусть он повторит свое предложение, и, быть может, она лучше примет его. Но пусть он даст ей время забыть то расстояние, которое разделяло их перед тем, привыкнуть считать его равным себе, и, может быть, на это нужно немного времени. Если он не в состоянии расположить ее к себе, то что толку в том, чтобы принуждать ее? Разве для ее приверженцев останется тайною, что она была приневоленна? Не будут ли они в праве ненавидеть его уже за одно это? Не сочтут ли они долгом по этой же самой причине примкнуть к Эгисту, как скоро он явится, и защищать его дело, которое вместе с тем дело его матери? Напрасно теперь судьба отдала этого Эгиста в руки тирана, который в течение пятнадцати лет так осторожно шел к цели, и тем самым дала ему возможность овладеть престолом, не опасаясь никаких притязаний, что гораздо короче и вернее брака с его матерью. Однако необходимо совершить этот брак, притом сегодня же, в этот же вечер. Новый царь хочет в эту же ночь разделить ложе с прежней царицей, так как иначе дело не сладится. Можно ли представить себе что-нибудь смешнее этого? Причем только в воображении, потому что человеку, обладающему хоть каплей здравого смысла, не может притти в голову так поступить. Что же выиграл поэт, — если для выполнения отдельных действий каждого акта потребуется времени немногим больше того, сколько продлится этот акт на сцене, и если это время далеко не составит суток вкуче с тем, какое следует класть на антракты? Соблюд ли он этим единство времени? Он следовал только букве этого правила, а не духу его. Что он заставляет исполнить в один день, то, конечно, может быть исполнено в такой срок, но ни один благоразумный человек не будет в один день делать этого. Одного физического единства времени недостаточно; нужно, чтобы к нему присоединилось и единство нравственное, нарушение которого заметно для всех и каждого, тогда как нарушение первого, хотя оно большею частью заключает в себе невозможность, все-таки не столь бросается в глаза, потому что эта невозможность может для многих остаться незамеченною. Если, например, в пьесе действующее лицо переезжает с места на место и на этот переезд требуется больше суток, то ошибка будет заметна лишь для тех, кто знает расстояние от одного места до другого. Ведь не всем известны геогра-

фические расстояния; но все люди по самим себе могут судить, какие дела можно исполнить в один день и на какие требуется несколько дней. Если поэт умеет соблюдать физическое единство времени не иначе, как с нарушением нравственного, и не колеблется пожертвовать последним первому, то он плохо понимает свои интересы и жертвует существенным случайному. Маффеи по крайней мере берет себе в помощь еще одну ночь: бракосочетание, которое Полифонт назначает Меропе на сегодняшней день, совершается лишь на следующее утро. Притом у него это происходит не в тот день, когда Полифонт вступает на престол; следовательно, события не нагромождаются в такой степени; они совершаются быстро, но не опроретью. Полифонт Вольтера — эфемерный царь, который уже и потому недостоин царствовать второй день, что в первый же день начал так пошло и глупо.

3. Маффеи, — говорит Лендель, — часто забывает связывать явления; и потому сцена остается пустою; недостаток, которого теперь не прощают самым плохим поэтам. „Соединение отдельных сцен, — говорит Корнель, ²⁷² — составляет большое украшение пьесы и много способствует целостности действия вследствие непрерывности его представления. Но ведь это только украшение, а не правило. Древние не всегда подчинялись ему“ и т. д. Как? разве трагедия у французов со времен и великого Корнеля до такой степени усовершенствовалась, что то, что он признавал только отсутствием украшения, теперь стало непростительною ошибкою? Или после него французы еще более разучились понимать сущность трагедии, так что придают столь важное значение таким вещам, которые никакого значения не имеют. Пока этот вопрос не будет решен, Корнель будет в наших глазах заслуживать по меньшей мере столько же доверия, сколько и Лендель, и, следовательно, то, что, по мнению первого, не составляет еще у Маффеи несомненной ошибки, ничтожно в сравнении с менее спорной ошибкою Вольтера, у которого часто сцена занята действующими лицами дольше, чем следует. Когда, например, в первом действии Полифонт приходит к царице, а царица уходит после третьей сцены, то по какому праву Полифонт остается в комнате царицы? Разве эта комната подходящее место для того, чтобы ему откровенно объясняться со своим наперсником? Расчет поэта слишком ясно обнаруживается в четвертом явлении, где мы, правда, узнаем вещи, которые непременно должны знать, но унаем в таком месте, где никак не ожидали этого.

4. Маффеи часто совсем не мотивирует появления и ухода своих действующих лиц, а Вольтер столь же часто мотивирует их фальшиво, что, разумеется, еще хуже. Недостаточно того, чтобы действующее лицо сообщило, почему оно приходит, — это должно вытекать из хода событий. Недостаточно того, чтобы оно говорило и о своем уходе: это также должно быть обусловлено предыдущим. А иначе те слова, которые в этом случае поэт влагает в уста его, будут только выражать предлог, а не действительную причину. Когда, например, Еврикл в третьей сцене второго действия уходит, чтобы, как он говорит, собрать друзей царицы, то следовало бы что-нибудь услышать об этих друзьях и об этом их собрании. Но так как потом обо всем этом ничего не слышно, то это похоже на уловку школьника: „Позвольте выйти“, причем он говорит первую же ложь, какая на ум придет мальчику. Еврикл уходит не за тем, чтобы сделать то, что он говорит, а чтобы воротиться стиха через два с известием, которого, по мнению поэта, никто другой не мог сообщить. Еще нелепее заканчивает Вольтер целые действия. В конце третьего действия Полифонт говорит Меропе, что их ждут в храме, что уже все готово для их торжественного бракосочетания, и уходит со словами: „Venez, madame“. Но madame не идет за ним, а с восклицанием уходит за другую кулису, после чего Полифонт начинает четвертый акт и даже не выражает своего неудовольствия на то, что царица не пошла за ним в храм (он ошибся, потому что время для совершения обряда еще не наступило), а толкует опять со своим Эроксом про дела, про которые ему следовало бы толковать с ним не здесь, а дома, в своих покоях. Но вот кончается и четвертое действие, и кончается совершенно так же, как третье. Полифонт опять зовет царицу в храм. Меропа сама восклицает:

Courons tous vers le temple où m'attend mon outrage.

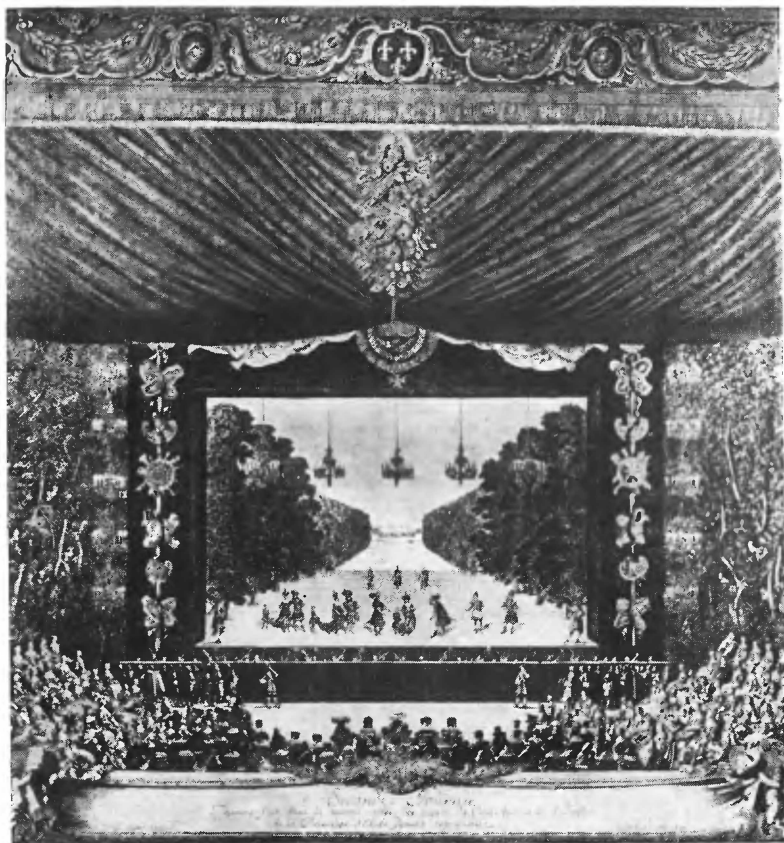
[Все поспешим в храм, где ждет меня мой жребий.]

А жрецам, которые пришли за нею, она говорит:

Vous venez à l'autel entrainer la victime.

[Час пробил. К алтарю вы жертву повлечете.]

Значит, они, наверное, в начале пятого действия будут в храме, если только уже не пришли оттуда? Однако ни того, ни другого не происходит. Полифонт еще что-то позабыл, опять приходит и опять зовет царицу. Превосходно! Следова-



Театральное представление в Версальском парке
в XVII веке

С офорта И. Сильвестра

Государственный Эрмитаж

тельно, между третьим и четвертым действиями и четвертым и пятым не только не происходит того, чего бы следовало ожидать, но не происходит ровно ничего, и оба действия/третье и четвертое, кончаются только затем, чтобы могли начаться четвертое и пятое.

Статья XLVI

6 октября 1767 года

Однако одно дело обходить правила, а другое — действительно выполнять их. Первое делают французы, а второе, по видимому, умели делать только древние.

Единство действия было у древних первым законом драмы; ²⁷³ единство времени и места были, так сказать, только следствиями его, которые они едва ли соблюдали бы так же строго, как того необходимо требовало первое условие, если бы хор не являлся связующим началом. Представления должны были непременно совершаться в присутствии массы народа, и эта масса была постоянно одна и та же, которая не могла уходить на большое расстояние от своих жилищ и на более долгое время, чем это обыкновенно делается из простого любопытства. Поэтому они и должны были довольствоваться для места одною и тою же площадью, а время ограничивать одним и тем же днем. Они подчинялись этому требованию *bona fide* [честно, по совести], но так легко и разумно, что на семь раз из девяти гораздо больше выигрывали от этого, чем теряли. Этою необходимостью они воспользовались как поводом — до такой степени упростить самое действие, так тщательно отделить от него все лишнее, что оно, ограниченное самими существенными составными частями, было не чем иным, как идеалом этого действия, развившегося 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 бессмысленными интригами испанских пьес ²⁷⁴ раньше, чем ознакомились с греческою простотою, смотрели на единства времени и места не как на следствия первого единства, но как на самостоятельные требования при изображении действия, которые они должны применять к более обширным и запутанным действиям с такою строгостью, как того могло бы требовать участие хора, от

которого они, однако, совсем отреклись. Но так как они видели, как это трудно, часто даже невозможно, то вошли в сделку с тираническими правилами, от которых не имели мужества совсем отказаться. Вместо одного места, они придумали неопределенную местность, под которою можно было разуметь то ту, то другую. Довольно было и того, чтобы эти местности отстояли не слишком далеко одна от другой и чтобы ни одна не требовала особой декорации, но чтобы 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 известную часть их, в течение которой не было и речи о восходе и закате солнца, никто не ложился спать или по крайней мере ложился не больше одного раза, какие бы разнообразные события в это время ни совершались.

За это никто и не посетовал бы на них; при таком условии можно, конечно, 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 обыкновенно буравлю!“ Однако все французские ценители искусства кричат это, особенно когда дело касается драматических пьес англичан.²⁷⁵ Какой шум поднимают они из-за соблюдения правил, которые так безгранично облегчили для себя! Но мне неприятно дольше останавливаться на этих элементарных вещах.

По-моему пусть действие *Меропы* Вольтера и *Маффеи* 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. От внимания Ленделя не укрылось, как часто Полифонт у *Маффеи* нелепо говорит и поступает. Он в праве издеваться над теми безнадежно глупыми тирадами, которые *Маффеи* влагает в уста своему тирану. Полифонт хочет избавиться от благороднейших и лучших людей в государстве, вовлечь народ во все те чувственные наслаждения, которые бы его обессилили и сделали женоподобным, оставлять величайшие преступления безнаказанными под предлогом сострадания и милости и т. д. Если и есть такой тиран, который в своем управлении станет на этот бессмысленный путь, то будет ли он вдобавок еще

и хвалиться этим? Такими изображаются тираны в ученических упражнениях, но ни один из них еще не говорил так сам про себя! * — Правда, Вольтер не позволяет своему Полифону декламировать такие леденящие и сумасбродные вещи, но все-таки дает иногда высказывать такие, которых вы, конечно, никогда не услышите ни от одного человека, например:

... Des Dieux quelquefois la longue patience
Fait sur nous à pas lents descendre la vengeance.

[Мы знаем: иногда богов долготерпенье
Медлительной стопой на нас низводит мщенье.]

Quando
Saran da poi sopiti alquanto, e queti
Gli animi, l'arte del regnar mi giovi.
Per mute oblique vie n'andranno a Stige
L'alme piu audaci. e generose. A i vizi
Per cui vigor si abbatte, ardir si foglie
Il freno allarghero Lunga clemenza
Con pompa di pietà faro, che splenda
Su i delinquendi; a i gran delitti invito,
Onde restino i buoni esposti, e paghi
Renda l'iniqui la licenza; ed onde
Poi fra se distroggendosi, in crudeli
Gare private il lor furor si stempri.
Udrai sovente risonar gli editti,
E radoppiar le leggi che al sovrano
Giovan servate, e transgredite. Udrai
Correr minaccia ognor di guerra esterna
Ond'io n'andro su l'atterrita plebe
Sempre crescendo i pesi, e peregrine
Milizie introdurreo...

[... Когда
Спокойствие мы водворим в умах, —
Я наслажусь искусством управления.
Кривыми и безмолвными путями
Сойдут в Аид все доблестные души.
Порокам, что народ лишают силы,
Ослаблю я узду, и снисхожденье
Под ликом сострадания явлю
Преступникам, чтоб волю дать злодейству,
На произвол судеб скинув благо, —
Чтоб, наконец, их собственная ярость
Натравливая слепо друг на друга,
В кровавых, долгих схватках истощилась.
Последуют приказы за приказом.
Усугублю законы я, что пользу
Властителю приносят — если их
Блюдут иль преступают. Повсеместно

У такого человека, как Полифонт, имеется основание высказать подобную сентенцию, но он никогда ее не выскажет. Тем менее будет он выражать ее в такой момент, когда ободряет себя на новые преступления.

Eh bien! encore ce crime!

[Пусть так! Еще одно свершится злодеянье!]

Я уже коснулся того, как он безрассудно и опрометчиво поступает в отношении Мерыпы. Его обхождение с Эгистом еще менее сообразно с характером такого человека, столь же коварного, сколько и решительного, каким поэт изображает его вначале. Эгисту как раз не следовало бы присутствовать при жертвоприношении. Что ему там делать? Клясться в покорности Полифонту? На глазах народа, при криках матери, впадающей в отчаяние? Не совершится ли при этом неминуемо все то, чего прежде Полифонт сам опасался? * Он лично для себя должен всего опасаться со стороны Эгиста. Эгист только требует назад свой меч, чтобы одним ударом порешить весь спор между ними, и он допускает этого безумно отважного человека так близко к алтарю, где оружием может служить первая вещь, какая попадет под руку? У Маффеи Полифонт чужд этих несообразностей, потому что не знает Эгиста и считает его своим другом. Почему же Эгисту в таком случае и не быть подле него у алтаря? Никто не обращал внимания на его поведение; удар был нанесен,

Распущен будет слух, что угрожают
Нам войны внешние, — тогда народ.
Смятенный, склонится под новым игом,
И я введу наемные войска...]

* Si ce fils, tant pleuré, dans Messène est produit,
De quinze ans de travaux j'ai perdu le fruit.
Crois moi, ces préjugés de Sang et de naissance
Revivront dans les coeurs, y prendront sa défense.
Le souvenir du père, et cent rois pour ayeux,
Cet honneur prétendu d'être issu de nos dieux;
Les cris, le désespoir d'une mère eplorée
Detruiront ma puissance mal assurée.

[Коль сын оплаканный предстанет снова тут, —
Пятнадцать лет трудов бесплодно пропадут.
Поверь мне, что ему все предрассудки рода
Опору создадут, ожив в сердцах народа.
Сто предков царственных и память об отце,
И отблеск божества, что зрят в его лице,
И вопли матери, тоскою удрученной,
Мой поколеблют трон, непрочно утвержденный.]

и он уже готовился ко второму, прежде чем кому-нибудь могло притти на мысль отомстить за первый.

„Меропа у Маффеи, — говорит Лендель, — узнавши, что сын ее убит, хочет вырвать сердце из груди убийцы и растерзать его зубами.* Это значит выражаться, как людоедка, но не как огорченная мать. Соблюдать приличия — необходимо всюду“. Совершенно справедливо; однако, хоть французская Меропа деликатнее и не стала бы есть сырого сердца без соли и перцу, мне все-таки кажется, что она в сущности такая же людоедка, как и итальянская.

Статья XLVII

9 октября 1767 года

Как же это так? Если неоспоримо, что о человеке следует судить больше по делам его, чем по речам, и если не резкое слово, вырвавшееся в пылу страсти, но хладнокровно обдуманый поступок свидетельствует о его нравственной природе, то я прав. Меропа, мучимая неизвестностью насчет судьбы своего сына, предается тревоге и горю, опасается всего самого ужасного и, представляя себе, как несчастлив, быть может, ее отсутствующий сын, полна сострадания ко всем несчастным; это — прекрасный идеал матери. Меропа же, которая в тот момент, как узнает об утрате предмета своей нежной привязанности, падает, сраженная горем, и вдруг снова восстает, услышав, что убийца в ее власти; неистовствует, свирепствует, грозит совершить над ним ужаснейшую кровавую мечь, и действительно совершила бы ее, попадись он ей

* Atto II. Sc. 6.

Quel scelerato in mio poter vorrei
Per trarne prima, s'ebbe parte in questo
Assassinio il tiranno; io voglio poi
Con una scure spalancargli il petto,
Voglio strappargli il cor, voglio co' deuti
Lacerarlo, e sbranarlo —
Акт II, сц. 6.

[Когда б в моей он власти очутился,
Я допыталась бы сперва, к убийству
Причастен ли тиран; потом секирой
Сама бы я рассекла грудь злодею
Исторгла сердце и его зубами
На клочья растерзала.]

в руки: тот же идеал, но в условиях насильственного действия. Это придает ей большую силу и выразительность вместо той красоты и нежности, которые она утрачивает. Но Мeroпа, назначающая время для выполнения своей мести, принимающая для этого меры, устраивающая торжества, желающая сама быть палачом и убить не сразу, а истязать свою жертву, не карать, а любоваться страданиями ее, — разве это мать? Конечно, да, но такая мать, какую можно вообразить себе только у каннибалов, мать, похожая на какую-нибудь медведицу. Пусть такой поступок одобряет, кто хочет, только пусть не говорит мне, что он ему нравится, если не хочет, чтобы я не только презирал его, но и возмущался.

Быть может, Вольтер сочтет и это недостатком сюжета и скажет, что Мeroпа должна желать своею рукою убить Эгиста, а иначе пропадет весь „сценический эффект“, который так высоко ценит Аристотель и который в свое время так очаровывал впечатлительных афинян. Но Вольтер снова ошибся бы в этом случае и принял бы произвольные уклонения Маффеи от сюжета за самый сюжет. Правда, сюжет требует, чтобы Мeroпа желала собственно-ручно убить Эгиста, но не требует того, чтобы она сделала это вполне обдуманно. Она, повидимому, не так и поступила у Еврипида, если мы только примем басню Гигина за извлечение из пьесы этого трагика. Старик приходит к царице и со слезами говорит ей, что сын ее пропал от него; а она только что слышала, что прибыл чужестранец, который похвастается тем, что убил его, и что этот чужестранец спокойно спит под ее кровлею. Она хватает первое оружие, которое попадает ей под руку, в ярости бросается в комнату спящего, старик за нею, и Мeroпа с Эгистом узнают друг друга в тот самый момент, когда преступление готово совершиться. Это было весьма просто и естественно, весьма трогательно и человечно! Афиняне содрогались за Эгиста, но не могли гнушаться Мeroпою. Они даже содрогались и за ту самую Мeroпу, которая вследствие своей весьма понятной опрометчивости могла сделаться убийцею своего сына. Но Маффеи и Вольтер заставляют меня трепетать только за Эгиста, а на их Мeroпу я так досаую, что почти желал бы, чтобы она нанесла удар. Пусть ее! Если она имела время для мести, то имела время и разобрать дело. Зачем она является у них такою кровожадною тварью? Эгист убил ее сына; хорошо; пусть она в первом пылу гнева делает с убийцею, что хочет, я прощу ей; она — человек и мать. Я также охотно готов рыдать с нею

и впадать в отчаяние, когда она поймет, как горько придется ей проклинать свою первую горячность и торопливость. Но, сударыня, желать своею рукою убить молодого человека, который незадолго перед тем так интересовал вас, в котором вы видели столько проявлений искренности и невинности, убить потому, что у него оказались старые доспехи, которые мог носить только ваш сын, убить как убийцу вашего сына, у могилы его отца, призывать для этого на помощь стражу и жрецов, — фуй, сударыня! я, кажется, не ошибусь, если скажу, что в Афинах вас бы освистали.

Та несообразность, что Полифонт через пятнадцать лет требует от Мерыпы, чтобы она была его женой, тоже не недостаток сюжета, и я уже говорил об этом. По фабуле Гигина, Полифонт женился на Меропе тотчас после смерти Кресфонта, весьма вероятно, что Еврипид тоже так передал это обстоятельство. Почему же и не так? Те именно доводы, при помощи которых Еврикл у Вольтера старается склонить Меропу перь, через пятнадцать лет, отдать свою руку тирану, *

* Atto II. Sc. 1.

М е р.

Non, mon fils ne le souffrirait pas.
L'exil ou son enfance a languì condamné,
Lui serait moins affreux que ce lâche hymenée.

Е у р.

Il le condamnerait, si, paisible en son rang,
Il n'en croyait ici que les droits de son sang;
Mais si par les malheurs son âme était instruite
Sur ses vrais intérêts s'il réglait sa conduite,
De ses tristes amis s'il consultait la voix,
Et la nécessité souveraine des loix,
Il verrait que, jamais sa malheureuse mère
Ne lui donna d'amour une marque plus chère.

М е р.

Ah que me dites vous!

Е у р.

De dures vérités
Que m'arrachent mon zèle et vos calamités.

М е р.

Quoi! Vous me demandez que l'intérêt surmonte
Cette invincible horreur que j'ai pour Polyphonte!
Vous qui me l'avez peint de si noires couleurs!

могли бы склонить ее к этому и пятнадцать лет тому назад. С образом мыслей древних гречанок было вполне согласно, что они преодолевали в себе отвращение к убийцам своих мужей и вступали с ними в брак, если видели, что это может доставить пользу их детям от первого брака. Я помню, что как-то читал нечто подобное в греческом романе Харитона,²⁷⁶ изданном д'Орвиллем. Там мать весьма трогательно обращается к ребенку, которого еще носит под сердцем, и как бы призывает его быть судьей. Я нахожу, что это место стоило бы привести здесь, но у меня нет под рукою книги. Достаточно сказать, что того, что влагает в уста Еврикла сам Вольтер,

Е у г.

Je l'ai peint dangeureux, je connais ses fureurs,
Mais il est tout puissant; mais rien ne lui resiste;
Il est sans peritier, et vous aimez Egisthe.

[М е р о п а

О нет, не потерпел бы этого мой сын.
Изгнанье, где страдал он с молодости ранней,
Пред этим браком, верь, ему стократ желанней.

Е в р и к л

Он проклял бы твой брак, будь он на троне сам,
Лишь кроф царственной внимая голосам.
Но если б он извлек из бедствий поученье
И соразмерить мог с рассудком поведенье,
Советам искренним друзей скорбящих вяла
И повелительныи закон судьбы признал, —
Он понял бы, что мать, страдавшая так много
Не может дать любви вернейшего залога.

М е р о п а

Что молвишь?

Е в р и к л

Истинны жестокие одни;
Исторг же их мой пыл и горести твои.

М е р о п а

Ты хочешь, чтоб во мне таких расчетов сила
Пред Полифонтом страх упорный победила,
Ты, что столь мрачно мне его представил лик.

Е в р и к л

Представил я одно: как гнев его велик.
Но всякий перед ним, всевластным, безответен!
Любим тобой Эгист, а Полифонт бездетен.]

было бы довольно для оправдания постановки на сцене его Меропы, если бы он сделал ее женою Полифонта. Тогда холодные сцены политической любви были бы выкинуты и благодаря этому возникли бы разные возможности для повышения интереса пьесы и завлекательности положения.

Но Вольтеру ни за что не хотелось уклоняться от пути, предначертанного Маффеи, а так как ему и в голову не пришло, что, может быть, лучший путь именно тот, который был уже испытан в древности, то он ограничился тем, что только сбросил с дороги два-три булыжника, о которые, по его мнению, едва не опрокинулась повозка его предшественника. Иначе, чем объяснить, что он сохранил такую подробность, что Эгист, не зная, кто он, и попавши случайно в Мессену, по некоторым сомнительным признакам был заподозрен в том, что он убийца самого себя? У Еврипида Эгист вполне знал, кто он, пришел в Мессену с прямым намерением отомстить и сам выдал себя за убийцу Эгиста, только не открылся своей матери — из предосторожности ли, по недоверию ли к ней, или по какой иной причине, которая, конечно, у поэта нашлась бы для этого. Несколько выше я предоставил в распоряжение Маффеи ряд моих собственных доводов, которыми можно оправдать изменения, сделанные им в плане Еврипида. Но я далеко не считаю эти доводы основательными, а изменения — удачными. Напротив, я утверждаю, что каждый раз, как он отваживался уклоняться от греческого поэта, он делал ложные шаги. Что Эгист ничего не знает о себе, случайно попадает в Мессену и per combinazione d'accidenti [вследствие стечения обстоятельств], как выражается Маффеи, принимается за убийцу Эгиста, — все это не только придает целой истории характер весьма запутанный, двусмысленный и романический, но и крайне подрывает ее интерес. У Еврипида зритель знал от самого Эгиста, что он Эгист, и чем положительнее он знал, что Меропа пришла убить своего родного сына, тем сильнее должен был быть ужас, овладевший им, тем мучительнее то сожаление, которое он предчувствовал на случай, если Меропе не помешают во-время исполнить их замысел. Напротив, у Маффеи и Вольтера мы только догадываемся, что мнимый убийца сына ее, может быть, и есть ее сын, и наш величайший ужас подготавливается к тому единственному моменту, с которого он, собственно, перестает быть ужасом. Всего хуже тут то, что признаки, по которым мы предугадываем в юном чужестранце сына Меропы, — те же самые, по которым это

должна предполагать и сама Мeroпа, и что мы, в особенности у Вольтера, знаем его несколько не ближе и не вернее, чем сама она может его знать. Поэтому мы или доверяем этим признакам настолько же, насколько доверяет им Мeroпа, или в большей мере. Если мы им доверяем настолько же, насколько и Мeroпа, то считаем юношу заодно с ней обманщиком, и нас не может трогать участь, готовящаяся ему. А если доверяем больше, то порицаем Мeroпу за то, что она плохо вникает в эти признаки и отдает предпочтение более слабым основаниям. И то и другое никуда не годится.

Статья XLVIII

13 октября 1767 года

Правда, наше изумление гораздо сильнее, когда не ранее самой Мeroпы мы достоверно узнаем, что Эгист и есть Эгист. А жалкое удовольствие поражать неожиданностью! И зачем это нужно поэту поражать нас ею? Пусть он, сколько угодно, приводит в изумление своих героев, мы сумеем принять в этом участие, хотя давно уже наперед знаем, что должно случиться с ними неожиданно. Притом наше участие будет тем живее и сильнее, чем раньше и вернее мы это придвидели.

По этому вопросу вместо себя я предоставляю говорить лучшему французскому критику. „В пьесах с запутанной интригой, — говорит Дидро, — интерес есть следствие скорее плана пьесы, чем речей героев, — наоборот, в пьесах простых интерес бывает следствием больше речей, чем плана. Но от кого должен зависеть интерес? От действующих лиц? Или от зрителей? Зрители больше ничего, как очевидцы события, о которых мы ничего не знаем. Следовательно, надобно обратить внимание на действующих лиц. Бесспорно! Пусть они завязывают узел, сами того не замечая, пусть для них все будет непроницаемо, пусть они приближаются постоянно к развязке, не предвидя ее. Если они в волнении, то и мы, зрители, поддадимся ему и будем тоже его ощущать. Я вовсе не думаю, вместе с большинством писателей, рассуждавших о драматическом искусстве, что развязку следует скрывать от зрителя, и полагаю, что взялся бы за труд, не превышающий моих сил, если бы задумал написать такую драму, в которой развязка разоблачалась бы в первой же сцене, так что я заинтересовал бы зрителя всего более этим самым приемом. Для зрителя все должно

быть ясно. Он должен быть поверенным каждого действующего лица, знать все, что произошло раньше и что теперь происходит, и найдется сотня моментов, когда нельзя ничего лучше сделать, как прямо объяснить ему наперед, что еще произойдет. О вы, составители общих правил! Как мало вы понимаете искусство и как мало в вас от гения, создавшего те образцы, на которых вы их основываете, и могущего нарушать их, сколько ему угодно. Пусть мои мысли кажутся парадоксальными, но я знаю наверно, что на один случай, когда полезно скрывать от зрителя важное событие до его совершения, приходится десяток других, когда интерес требует совершенно обратного. Своей таинственностью поэт вызывает вспышку изумления; а в какое продолжительное беспокойство он мог бы повергнуть меня, если бы не делал из этого никакой тайны. Того, кто на одно мгновение сражен и уничтожен, я могу жалеть лишь одно мгновение. Но что будет происходить во мне все то время, когда я ожидаю удара, когда я вижу, как гроза собирается над моею головой или над головою другого и долгое время висит над нею?.. Пусть, по-моему, действующие лица не знают друг друга, лишь бы зритель всех их знал, Я даже почти готов утверждать, что такой сюжет, в котором умолчания необходимы, есть сюжет неблагодарный, что такой план пьесы, согласно которому к ним прибегают, не так хорош, как тот, в котором обходятся без них. Они никогда не дадут повода к сильным впечатлениям; мы постоянно будем заняты приготовлениями, которые или слишком темны или слишком ясны. Все произведение будет сцеплением мелких искусственных приемов, при помощи которых можно достичь лишь ничтожных сюрпризов. Напротив, если зрителю будет известно все, касающееся действующих лиц, то такое условие будет, как я предвижу, источником самых сильных душевных волнений... Почему некоторые монологи производят такое могучее действие? Потому что они знакомят с тайными замыслами действующего лица, и такая откровенность наполняет для меня мгновение страхом или надеждой. Если настроение духа действующего лица неизвестно, то зритель не может интересоваться действием больше, чем сами эти лица; но интерес его удваивается, если дело достаточно ясно, и он чувствует, что и действия и речи героев были бы совершенно иные, если бы они знали друг друга. Тогда только вы заставите меня с нетерпением ждать, что с ними будет, когда я буду в состоянии сравнить то, что они представляют собою в действительности, с тем, что они сделали или хотели сделать“.

Применим все это к Эгисту, и тогда будет ясно, за который из этих планов выскажется Дидро, за старый ли план Еврипида, по которому зрители с самого начала так же хорошо знают Эгиста, как и он сам себя, или за новейший план Маффеи, который так рабски перенят Вольтером и по которому Эгист — загадка для самого себя и для зрителей, и вследствие этого пьеса становится „сцеплением мелких искусственных приемов“, вызывающих у зрителя лишь кратковременное изумление.

Дидро не совсем неправ, выдавая за новые и основательные свои мысли о бесполезности и ничтожности всех неопределенных ожиданий и внезапных сюрпризов, относящихся к зрителю. Они новые, взятые отвлеченно, но очень старые по отношению к образцам, из которых выведены. Они новы в том смысле, что его предшественники всегда настаивали на противоположном взгляде; но к числу этих предшественников не относится ни Аристотель, ни Гораций. Последние не высказывали решительно ничего такого, что могло бы дать право их толкователям и подражателям на такое предпочтение противоположной теории, благотворного действия которой они не заметили ни в большинстве пьес древних поэтов, ни в лучших из них.

Среди этих поэтов Еврипид в особенности был настолько уверен в себе, что почти всегда наперед объяснял зрителям ту цель, к которой намерен был вести их. С этой точки зрения я даже готов принять на себя защиту его прологов, которые так не нравятся новейшим критикам. „Мало того, — говорит Гедлен, — что он весьма часто в самом начале заставляет одно из главных действующих лиц сообщать зрителям все, что совершилось до начала действия его пьесы. Он еще чаще выводит для этого рассказа какого-нибудь бога, о котором мы должны предположить, что он все знает, 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 издали 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“. * Нет, самый трагический из всех трагических поэтов судил не так мелочно о своем искусстве. Он знал, что оно способно к более высокому совершенству

* *Pratique du Théâtre*, liv. III, chap. 1.

и что к удовлетворению детского любопытства оно всего менее стремится. Поэтому он без всяких стеснений сообщал зрителям о готовящемся действии настолько, насколько 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 утонченного художественного приема, а прибегал для этого к помощи высшего существа. Последнее к тому же не принимает никакого участия в действии, а обращается прямо к зрителям, вследствие чего драматический элемент соединяется с повествовательным. Но если бы они ограничили свое порицание только этим, то что бы оно значило? Разве полезное и необходимое приятно для нас только тогда, когда доставляются нам потаенным путем? Разве нет таких явлений, особенно в будущем, которых решительно никто не может знать, кроме какого-нибудь бога? И если интерес сосредоточивается на таких предметах, то не лучше ли нам узнать о них раньше, благодаря участию бога, чем совсем не узнать? Чего наконец добиваются, толкуя о смешении родов? Разграничьте их один от другого, насколько возможно, в учебниках; но если гений ради высших целей соединяет их несколько в одном в том же произведении, то забудьте учебник и обращайтесь внимание лишь на то, достиг ли поэт этих высших целей? Какое мне дела 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 поучения, чем самые законные детища ваших корректных Расинов или каких-нибудь других поэтов. Мул — не лошадь и не осел, но не является ли он все-таки одним из самых полезных выючных животных?

Статья XLIX

16 октября 1767 года

Одним словом: там, где хулители Еврипида думают, что перед ними поэт, который по неспособности или беспечности, или по обоим этим причинам вместе всячески облегчал себе работу; там, где они видят драматическое искусство еще в колы-

бели, там я вижу его на степени высшего совершенства и восхищаюсь поэтом, который в сущности так безупречен, как они хотят, но не выглядит таким только потому, что придал своим пьесам такие красоты, о которых они и понятия не имеют.

Ясно, что все те пьесы, прологи которых вызывают в них такую досаду, совершенно цельны и вполне понятны и без этих прологов. Например, вычеркните из трагедии *Ион* пролог, произносимый Меркурием, в *Гекубе* пролог Полидора, так чтобы первая пьеса начиналась утреннею молитвой Иона, а вторая жалобами Гекубы, разве обе они пострадают от этого? Если бы совсем не было того, что вами вычеркнуто, то каким образом вы бы заметили его отсутствие? Не останется ли в пьесе тот же ход действия и та же связь частей? Признайтесь, что, с вашей точки зрения, пьесы будут даже лучше, если мы не будем знать из прологов, что Ион, которого Креуза намеревается отравить, сын этой Креузы, что Креуза, которую Ион хочет оторвать от алтаря, чтобы предать позорной смерти, мать этого Иона; если мы не будем знать, что в тот самый день, когда Гекуба должна отдать дочь свою на жертвенное заклание, несчастной престарелой женщине суждено узнать о смерти своего последнего сына. Ведь все это подало бы повод к превосходным неожиданностям, и к тому же эти неожиданности были бы достаточно подготовлены, и вы не могли бы сказать, что они явились разом, подобно молнии, вдруг сверкающей среди ясного неба; что они произошли без причины, а не возникли последовательно; что вам хотят не открыть что-нибудь, а навязать. И вы все-таки будете придирааться к поэту? Все-таки будете упрекать его в недостатке искусства? Простите ему, по крайней мере, такую ошибку, которую можно исправить одним взмахом пера. Садовник осторожно отрезает пышно разросшийся побег, не сгубя на здоровое дерево, пустившее его. Допустите на минуту, — правда, это очень большая уступка с вашей стороны, — что у Еврипида было столько же понимания и вкуса, сколько у вас, и вы тем более удивитесь, каким образом с таким глубоким пониманием дела, с таким тонким вкусом он все-таки впал в столь грубую ошибку. Но подойдите ко мне и взгляните с моей точки зрения на то, что вы называете ошибкой. Еврипид понимал не хуже нас, что, например, его *Ион* может обойтись без пролога, что без него он — такая пьеса, в которой неизвестность и ожидание зрителя поддерживаются до конца. Но он именно не придавал цены этой неизвестности и этому ожиданию. Если

зритель только в пятом действии узнавал, что Ион — сын Креузы, то до тех пор он для него — не сын ее, а посторонний человек, враг, от которого она хочет избавиться в третьем действии. Таким же образом в четвертом действии Ион готовится мстить не матери своей, а просто убийце. Откуда же возьмется в таком случае страх и сострадание? Для этого недостаточно одного предположения, что Ион и Креуза ближе друг к другу, чем они думают, которое можно, пожалуй, составить себе из стечения обстоятельств. Это предположение должно перейти в уверенность, а если зритель мог получить эту уверенность только со стороны, если ему не могло внушить ее ни одно из действующих лиц, то не лучше ли было бы для поэта сообщить ему ее единственным возможным путем, чем совсем не сообщать? Говорите, что хотите, об этом приеме, но он помог ему достичь цели; благодаря этому его трагедия стала тем, чем должна быть, и если вы все еще недовольны, что он форму поставил ниже сущности, то пусть ваша ученая критика снабжает вас лишь такими пьесами, в которых сущность принесена в жертву форме, и вы будете награждены! Наслаждайтесь Креузой Уайтгида,²⁷⁷ где никакой бог ничего не говорит вам наперед, где вы все узнаете от старого болтливого наперника, которого расспрашивает хитрая цыганка; наслаждайтесь ею больше, чем Ионом Еврипида, — я вам завидовать не стану!

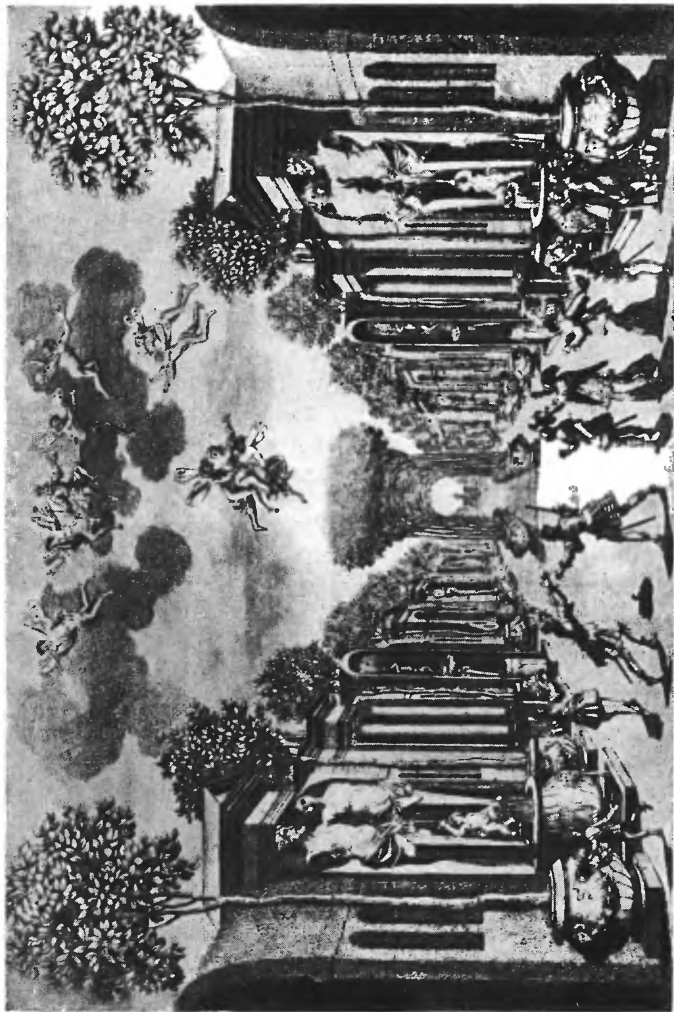
Если Аристотель называл Еврипида самым трагическим из всех трагических поэтов, то он имел при этом в виду не одно то, что большинство его пьес заканчиваются печальной катастрофой, хотя я знаю, что многие так понимают Стагирита.²⁷⁸ Этот прием весьма скоро переняли бы у него, и какой-нибудь кропатель, который стал бы храбро душить и убивать своих героев и ни одного не пустил бы со сцены живым или здоровым, 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 относился и тот прием, которого я только что коснулся, прием, при помощи которого он сообщал зрителю гораздо раньше о всех тех бедствиях, какие должны разразиться над головою его действующих лиц, чтобы внушить сострадание к ним еще тогда, когда сами они были далеки от того, чтобы считать себя заслуживающими его. Сократ был наставником и другом Еврипида, и многие могли держаться того мнения, что поэт обязан этой дружбе с философом обилием прекрасных нравственных сентенций, которые

он столь щедро расточает в своих пьесах. Я полагаю, что он был обязан ей гораздо большим; не будь ее, он бы так же щедро расточал сентенции, но, быть может, без них трагического в нем было бы меньше. Прекрасные изречения и нравовучения — это именно то, что мы всего реже слышим от такого философа, как Сократ; его общественная деятельность — 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 научаемся в беседе с ним; вот чему мы учимся у Сократа; этому же научился у него и Еврипид, и это сделало его первым в сфере его искусства. Счастлив поэт, который имеет такого друга и может обращаться за советом к нему каждый день, каждый час!

И Вольтер, повидимому, понимает, что хорошо бы было с самого начала познакомить нас с сыном Меровы, вселить в нас убеждение, что тот симпатичный, несчастный юноша, которого сначала Меровпа принимает под свое покровительство, а вскоре потом намеревается убить как убийцу своего сына Эгиста, и есть именно Эгист. Но юноша сам не знает, кто он, да и никто этого не знает, и нам не от кого узнать. Что же делает поэт? Каким образом поступает он, чтобы сообщить нам, что Меровпа заносит секиру над своим родным сыном, еще прежде чем старый Нарбас открывает ей это? — О, он приступает к этому весьма остроумно! Такой ловкий прием мог придумать только Вольтер! Как только появляется неизвестный юноша, то перед первыми же словами, которые он произносит, писатель ставит крупными, четкими буквами полное имя Эгиста, и так поступает в дальнейшем. Теперь мы знаем, кто он; Меровпа уже прежде не раз называла своего сына этим именем, а если бы она и не сделала этого, то нам стоило бы только обратиться к напечатанному перед пьесой перечню действующих лиц: там имя это ярко красуется! Конечно, немножко забавно, что лицо, перед речами которого мы уже раз десять прочли имя Эгиста, на вопрос:

..... Narbas vous est connu?
Le nom d'Egiste au moins jusqu'à vous est venu?
Quel était votre état, votre rang, votre père?

..... [Нарбас тебе знаком?
Эгиста знаешь ли? Кто был твоим отцом —
Муж, именем каким и саном облеченный?]



Спектакль на Королевском театре Бурбонов в 1650 году
С гравюры

Отвечает:

Mon père est un vieillard accablé de misère,
Polyclète est son nom, mais Egiste, Narbas,
Ceux dont vous parlez, je ne les connais pas.

[Отец мой, старостью и скорбью удрученный,
Зовется Поликлет; но кто Эгист, Нарбас, —
Не знаю, и о них я слышу лишь сейчас.]

Разумеется, весьма странно, что мы не слышим никакого другого имени этого Эгиста, которого не зовут Эгистом, что когда он отвечает царице, что его отца зовут Поликлетом, то не прибавляет к этому, что самого его зовут так-то. Ведь у него должно же быть имя, и Вольтер мог бы придумать его; ведь придумал же он их так много! ²⁷⁹ Читателей, не вполне понимающих особые ухищрения трагедии, это легко может ввести в заблуждение. Они читают, что привели молодца, совершившего убийство на большой дороге; они знают, что этого молодца зовут Эгистом, а он говорит, что его зовут не так, однако, не говорит, как его зовут. Тут что-нибудь да не так! — догадываются они; этот молодец — отъявленный разбойник, как он ни молод, как ни прикидывается невинным. Так могут подумать, говоря я, неопытные читатели, и, однако, я совершенно серьезно думаю, что для опытных читателей лучше с самого начала узнать, кто этот неизвестный юноша, чем совсем не узнавать. Только пусть не говорят мне, что подобный способ уведомлять об этом хоть мало-мальски искуснее и утонченнее, чем пролог во вкусе Еврипида.

Статья L

20 октября 1767 года

У Маффеи юноша носит два имени, как и следует; как сына Полидора его зовут Эгистом, как сына Меровы — Кресфронт. В списке действующих лиц он упоминается только под именем Эгиста, и Бечелли ²⁸⁰ ставит своему изданию пьесы в немалую заслугу, что в списке не раскрывается заранее настоящее звание Эгиста. * Оказывается, что итальянцы еще более любят неожиданности, чем французы.

* Также в списке действующих лиц устранена ошибка, столь обычная печатных экземплярах драмы, что они с самого начала открывают тайну и тем лишают наслаждения читателей и слушателей, ставя там, где было имя Кресфонт, имя Эгист.

Однако все еще речь идет про *Меропу*! Признаться, мне жаль читателей, которые ждали, что настоящее издание будет театральной газетой, такой пестрой и разнообразной, такой веселой и шутиливой, какой только может быть театральная газета. Вместо содержания тех пьес, которые здесь в ходу, рассказанного в форме маленьких веселых или трогательных романов, вместо попутных биографий тех лиц — смешных, странных и сумасбродных, какими и должны быть, конечно, люди, занимающиеся сочинением комедий, вместо забавных, разумеется, несколько скандальных анекдотов об актерах, а в особенности об актрисах, вместо всех этих приятных пустячков, которых они ожидали, им преподносят длинные исследования о том, что должно содержаться в трагедии и чего не должно, а иной раз даже и объяснения слов Аристотеля. И они должны это читать? Я уже сказал, что мне жаль их: их жестоко обманули! Но, говоря откровенно, пусть лучше обманутся они, чем я. А я бы был сильно обманут, если бы поставил себе за правило оправдывать их ожидания. Не скажу, что их ожидания было бы трудно оправдать, — несколько; напротив я нашел бы это весьма удобным, если бы только это больше согласовалось с моими целями.

Однако с *Меропой* я, разумеется, должен когда-нибудь покончить. Собственно, я хотел только доказать, что *Меропа* Вольтера в сущности — то же самое, что *Меропа* Маффеи, что и доказал, как я полагаю.

Различие и сходство между трагедиями следует определять, быть может, не по отношению к сюжету, а принимать во внимание сходство завязки и развязки, ²⁸¹ говорит Аристотель.

Следовательно, Вольтер должен быть в этом случае признан не больше как переводчиком и подражателем Маффеи не потому, что обрабатывал одинаковый с ним сюжет, а потому, что обрабатывал его тем же способом, как и он. Маффеи не просто восстановил *Меропу* Еврипида, — он создал свою *Меропу*, потому что совершенно отступил от плана Еврипида и, задавшись целью написать пьесу без любовной интриги, в которой весь интерес проистекал бы только из материнской нежности, он переделал всю фабулу, — хорошо или дурно, об этом тут речи нет; достаточно сказать, что он все-таки переработал ее. Вольтер же целиком заимствовал у него эту же переработанную фабулу. Он заимствовал у него и то, что *Меропа* не замужем за Полифонтом. Он заимствовал у него и те политические соображения, согласно которым тиран только по прошествии пятнадцати лет считает нужным доби-

ваться этого брака, и ту подробность, что сын Меропы не знает своего происхождения, и обстоятельства, разъясняющие, как и почему этот сын уходит от своего мнимого отца. Он заимствовал у него то приключение, которое приводит Эгиста в Массену как убийцу, и то недоразумение, в силу которого его считают убийцей самого себе, и то смутное проявление материнской любви, когда Меропа в первый раз видит Эгиста. Он заимствовал у него и причину, почему Эгист должен умереть на глазах Меропы, от ее руки, — именно желание открыть его сообщников. Одним словом, Вольтер заимствовал у Маффеи всю завязку. Не заимствовал ли он целиком и развязки, связав, как и Маффеи, жертвоприношение, при котором должен погибнуть Полифонт, с главным действием? Маффеи обратил его в торжественный обряд бракосочетания и, может быть, заставил своего тирана думать о союзе с Меропою только теперь, чтобы тем естественнее ввести обряд жертвоприношения. Вольтер перенял то, что создал Маффеи.

Правда, Вольтер изменил некоторые ситуации, заимствованные у Маффеи. Например, у Маффеи Полифонт уже царствовал пятнадцать лет, а у него все эти пятнадцать лет в Массене продолжают смуты, и государство во все это долгое время повержено в невероятную анархию. У Маффеи Эгист подвергается на большой дороге нападению разбойника, а у Вольтера на него нападают двое неизвестных в храме Геркулеса, в злобе за то, что он молит Геркулеса за Гераклидов, то есть бога, покровительствующего храму, за потомков его. У Маффеи Эгист делается подозрительным благодаря перстню, а у Вольтера это подозрение вызывается оружием и т. д. Но все эти изменения касаются самых ничтожных подробностей, которые почти все не относятся к содержанию пьесы и не имеют на него никакого влияния. И все-таки я был бы готов признать эти изменения проявлениями творческого гения Вольтера, если бы, внося их, он был совершенно последователен. Докажу это на одном из приведенных выше примеров. У Маффеи на Эгиста нападает разбойник, который выждал ту минуту, когда он будет один с ним на дороге, недалеко от моста через Памис; Эгист убивает разбойника и бросает его труп в реку из опасения, что если его найдут на дороге, то будут преследовать убийцу и могут принять за убийцу его, Эгиста. Разбойник, думал Вольтер, который хочет снять с принца платье и отнять кошелек, слишком уж низкая личность для моего изнеженного, благородного партера; лучше сделать из этого разбойника — недо-

вольного, который хочет лишить жизни Эгиста как приверженца Гераклидов. И почему только одного? Пусть лучше будут два; тогда геройский подвиг Эгиста будет возвышеннее, и тот, кто из этих двоих ускользнет, если представить его старшим летами, — впоследствии может быть принят за Нарбаса. Отлично, любезный Иоганн Бальгорн, ²⁸² но пойдём дальше. Когда Эгист убил одного из этих двух недовольных, что он сделал потом? Он тоже бросает мертвое тело в воду. Тоже? Но каким же образом и почему? Он тащит его с пустынной дороги в ближнюю реку, и это вполне понятно, — так же ли это понятно, если из храма в реку? Разве, кроме них, в этом храме никого не было? Пусть так: это еще не самая крупная нелепость. Еще можно себе представить, как это сделано, но решительно нельзя объяснить, почему Эгист у Маффеи тащит тело в реку, опасаясь, что иначе его будут преследовать и узнают; он думает, что ничто не может выдать его, если он избавится от тела, поступок его будет скрыт в реке вместе с трупом. Но может ли так думать и Вольтерров Эгист? Никойм образом, или второго нападавшего не следовало упускать. Удовольствуется ли последний тем, что спасся? Не будет ли он наблюдать за Эгистом издали, как бы сам ни был напуган? Не будет ли он преследовать его своими криками до тех пор, пока его задержат другие? Не станет ли он его обвинять и показывать против него? Стало быть, какой же толк для убийцы, что он убрал с дороги *corpus delicti* [вещественные доказательства]? Здесь есть свидетель, который может уличить его. Он мог бы себя избавить от этого напрасного труда и вместо этого скорее перебежать границу. Конечно, в виду последующего, труп следовало бросить в реку, это было так же нужно Вольтеру, как и Маффеи, чтобы осмотр тела не вывел Меропу из ее заблуждения. Только то, что у Маффеи Эгист делает ради своей пользы у Вольтера он делает в угоду поэту. Устранив причину, Вольтер не сообразил, что ее следствие ему нужно и что теперь оно может возникнуть только как результат потребности поэта.

Только одна перемена, сделанная Вольтером в плане Маффеи может быть названа исправлением. Это та, с помощью которой он расстраивает вторичную попытку Меропы отомстить мнимому убийце ее сына, но зато устраивает узнавание со стороны Эгиста в присутствии Полифонта. В этом я узнаю поэта, а в особенности превосходна вторая сцена четвертого действия. Я желал бы только, чтобы вообще сцена узнавания, которая

повидимому, должна последовать с обеих сторон в четвертой сцене третьего акта, была проведена с большим искусством. Что Эврикл вдруг уводит Эгиста и задняя стена сцены за ними закроется — это прием весьма искусственный. Это несколько не лучше того торопливого бегства, которым Эгист спасается у Маффеи и над которым так острит Вольтером Лендель. Или лучше сказать, это бегство гораздо естественнее; напрасно только поэт еще раз не свел сына с матерью и совершенно скрыл от нас сцену первых трогательных излияний их взаимных чувств. Быть может, Вольтер вообще не разделял бы сцены узнавания, если бы не был поставлен в необходимость растянуть сюжет, чтобы наполнить им пять действий. Он не раз жалуется ²⁰⁸ на этот длинный путь из пяти актов, который необыкновенно трудно пройти, если не вводить эпизодов. Но на этот раз довольно о *Меропе!*

Статья LI

23 октября 1767 года

В тридцать девятый вечер (среда, 8 июля) шло повторение *Женатого философа* и *Новой Агнессы*.

Шеврье ²⁸⁴ говорит, * что Детуш почерпнул содержание своей пьесы из комедии Кампистрона ²⁸⁵ и что если бы последний не написал своего *Исправленного ревнивца*, то едва ли бы мы имели пьесу *Женатый философ*. Комедия Кампистрона у нас мало известна; я не знаю, давалась ли она на каком-либо немецком театре; перевода ее тоже нет. Быть может, тем желательнее узнать, насколько основательно свидетельство Шеврье.

Вот вкратце содержание пьесы Кампистрона. У брата находится в руках значительное состояние сестры, и, чтобы не расставаться с ним, он не желает выдавать ее замуж. Жена же брата имеет более честные намерения, во всяком случае иные, и, чтобы заставить мужа пристроить сестру, она старается всеми способами возбудить в нем ревность. Она очень любезно принимает разных молодых людей, которые каждый день являются к ней в дом под предлогом сватовства к ее родственнице. Хитрость удается, — муж начинает ревновать и, наконец, чтобы отнять у жены мнимый предлог окру

* *L'observateur des spectacles*, t. II, p. 135.

жать себя обожателями, соглашается на замужество своей сестры с Клитандром, родственником своей жены, в угоду которому она и разыгрывала роль кокетки. Муж видит, что его провели, но он очень доволен этим, потому что вместе с этим убеждается в неосновательности своей ревности.

Что же общего в этой фабуле с фабулой *Женатого философа*? Ровно ничего. Но есть во втором акте пьесы Кампистрона одна сцена между Дорантом — так зовут ревнивца — и секретарем его Дюбуа. Из нее сейчас же будет видно, что хотел сказать Шеврье.

Дюбуа. Но что же с вами?

Дорант. Я стал раздражителен, ворчлив, исчезла моя былая веселость. Судьба послала мне тирана, палача, который не перестает меня мучить, терзать...

Дюбуа. Кто же он, этот тиран или палач?

Дорант. Моя жена

Дюбуа. Ваша жена, милостивый государь?

Дорант. Да, моя жена! Она приводит меня в отчаяние.

Дюбуа. Ненавидите вы ее?

Дорант. Дал бы бог! Я был бы тогда спокоен. Но я люблю ее, люблю очень, о безумные терзания!

Дюбуа. Да не ревнуете ли вы ее?

Дорант. До безумия!

Дюбуа. Как? Вы, милостивый государь, вы ревнуете? Вы, который всегда над тем, что называется ревностью...

Дорант. Смелся и издевался. Тем хуже для меня. Как я, глупец, дал власть над собою жалким нравам большого света! Я вторил болтовне глупцов, которые потешались над нравами и добродетелями наших благородных предков! И я не только вторил им, я сам задавал тон. Какой только ерунды я не говорил, чтобы показать свое остроумие и понимание жизни! Супружеская верность, вечная любовь, — фу, как от этого несет мешанством! Муж, не дающий своей жене полной свободы, — да это просто медведь! Мужу, который сердится, когда его жена приглянулась другому и сама хочет нравиться, место в сумасшедшем доме! Так рассуждал я, — а засадить-то в сумасшедший дом надо было самого меня.

Дюбуа. Но почему же вы так говорили?

Дорант. Да разве ты не слышишь? Потому, что я был фатом и считал, что такие речи и галантны и умны. А между тем, в семье хотели меня женить. Мне предложили молодую, невинную девушку, и я женился на ней. С такой-то мне и будет хорошо! Из-за нее я не изменю своих взглядов. Я и сейчас ее не слишком люблю, а обладание ею охладит меня еще более. Но как же я, однако, ошибался! Она час от часу хорошела и делалась все

прекраснее, — а я видел это и воспламенялся все сильней и сильней. Теперь же я так влюблен в нее, так влюблен...

Дюбуа. Вот это я называю — попался!

Дорант. И я так ревную ее, что стыжусь признаться в этом даже тебе. Все друзья мои мне неприятны и подозрительны! Некоторых из них и жаждал видеть около себя, теперь же я рад их уходу, а не появлению. Да и что им нужно в моем доме? Чего хотят эти шалопаи? К чему эта честь, которую они расточают перед моей женой? Один расхваливает ее ум, другой превозносит до небес ее хороший характер, этого восхищают ее небесные глаза, того ее красивые зубы. Все они находят ее совершенно очаровательной и вполне достойной поклонения. Вся эта проклятая болтовня всегда заканчивается проклятыми рассуждениями о том, что я за счастливейший человек и какой достоин зависти.

Дюбуа. Да, да, это верно! Так оно и происходит.

Дорант. О, они заходят еще дальше в своей бесстыдной наглости! Как только она подымается с постели, они уже собрались возле ее туалета. Вот когда бы ты на них посмотрел и их бы послушал! Наперебой стараются показать свое внимание и остроумие. Одна глупая выдумка чередуется с другой. Одна ядовитая шутка сменяет другую. За скольким анекдотом появляется следующий. И все это с жестами, минами и глазками, которые моя жена так приветливо принимает и на что так учтиво отвечает, что меня вот-вот хватит удар! Поверишь ли, Дюбуа? Я должен выносить, что они ей целуют руку!

Дюбуа. Да, это ужасно!

Дорант. Но я, однако, не смею ворчать. Что сказал бы на это свет? Каким смешным я показался бы, если бы дал волю своему раздражению! Дети на улице показывали бы на меня пальцами. Эпиграммы и злые стишки сыпались бы на мою голову каждый день... и т. д.

В этой-то ситуации, вероятно, Шеврье и нашел сходство с *Женатым философом*. Как ревнивец Кампистрона стыдится обнаружить свою ревность, потому что прежде он беспощадно смеялся над этой слабостью, так и философ Детуша стыдится огласить свою женитьбу, потому что он раньше подшучивал над всякой серьезной привязанностью и объявлял безбрачное состояние единственно приличным для свободного и разумного мужчины. Не может обойтись и без того, чтобы этот общий им ложный стыд не ставил обоих иногда в одинаково затруднительные положения. Так, например, то положение, в котором оказался Дорант Кампистрона, когда он требует от своей жены, чтобы она избавила его от неприятных посетителей, а она ему объявляет, что это его дело, и он сам должен это устроить, почти одинаково с положением Ариста у Детуша,

когда ему самому приходится объявить маркизу, что он не может рассчитывать на руку Мелиты. И там ревнивец страдает, когда в его присутствии друзья смеются над ревностью, а он должен им поддакивать, — и здесь философ принужден слушать, что он, несомненно, слишком умен и осторожен, чтобы дать вовлечь себя в такую глупость, как женитьба.

Но я все-таки не вижу, почему Детуш, сочиняя свою пьесу, непременно должен был иметь перед глазами пьесу Кампистрона, и для меня ясно, что мы могли бы иметь первую, если бы последней и не существовало. В одинаковых положениях могут быть лица с самыми различными характерами, а так как в комедии характеры, самое главное, а положения служат только средством для того, чтобы дать им высказаться и ввести их в игру, то нужно принимать во внимание не ситуации, а характеры, чтобы решить, следует ли называть пьесу копией или оригиналом. Обратное этому следует поступать в трагедии, где характеры менее существенны, а страх и сострадание преимущественно вытекают из создавшихся положений. Следовательно, сходные положения вызовут сходные трагедии, а не комедии. Напротив, сходные характеры породят сходные комедии, тогда как в трагедиях они в этом случае почти вовсе не принимаются в расчет.

Сын нашего поэта, издавший превосходное собрание сочинений своего отца, выпущенных несколько лет тому назад в томах ин-кварто королевской типографией в Париже, рассказывает в предисловии своеобразный анекдот, касающийся этой комедии. Дело в том, что поэт женился в Англии и по некоторым причинам должен был хранить втайне свой брак. Но один из родственников его жены разгласил эту тайну, раньше чем ему было желательно, и это послужило поводом к сочинению комедии *Женатый философ*. Если это правда, — да и почему нам не поверить его сыну? — то мнимое подражание Кампистрону тем более немислимо.

Статья LII

27 октября 1767 года

В сороковой вечер (четверг, 9 июля) давали пьесу Шлегеля — *Торжество честных женщин*.²⁸⁶

Эта комедия бесспорно одна из лучших немецких пьес. Насколько я знаю, она была последнею комедиею поэта.

при этом она бесконечно выше других его произведений и свидетельствует о зрелости таланта ее автора. Комедия *Деловой бездельник*²⁸⁷ была первым юношеским его опытом, и участь ее была такая же, как и всех юношеских опытов. Гений остроумия да простит тех, которые находили в ней чересчур много остроумия, и да не мстит им! Это самая сухая и скучная обыденщина, какую только можно встретить в доме мейссенского торговца мехами. Я не слышал, чтобы ее когда-нибудь давали на сцене, и сомнительно, чтобы можно было высидеть на ее представлении до конца. *Таинственный человек*²⁸⁸ гораздо лучше,* хотя он оказался вовсе не таким таинственным, каким его изобразил Мольер в том месте *Мизантропа*, которое послужило для Шлегеля поводом к сочинению этой пьесы.

Таинственный человек Мольера — фат, напускающий на себя важный вид, а „таинственный“ Шлегеля просто овца — простодушная и добрая, которая разыгрывает из себя лису, чтобы ее не съели волки. В этом большое сходство пьесы Шлегеля с *Недоверчивым*²⁸⁹ Кронегка, которого он поставил на сцену после этого. Но оба характера, или, вернее, оттенки одного и того же характера, могут совмещаться в одной мелочной и жалкой или человеконенавистнической и неприятной личности, так что изображение их скорее вызывает сожаление или отвращение, чем смех. Пьеса *Таинственный человек* давалась здесь, но, как меня уверяли, ее всегда находили больше пустой, чем забавной, что вполне понятно, если принять в соображение все сказанное.

Напротив, пьеса *Торжество честных женщин* пользовалась весьма замечательным успехом всегда и везде, где ее только давали и всякий раз, как давали. А что этот успех обуславливался истинными красотоми ее, а не был следствием поразительного и ослепительного представления в театре, ясно видно из того, что по прочтении пьесы никто еще не брал назад

* Он с ног до головы покрыт какой-то тайной;
Он, мрачно проходя, вам взор бросает свой.
Без дела вид всегда имеет деловой,
Гримасы у него в речах на каждом слове,
Всегда противные ужимки наготове,
Всегда найдет предлог, прервавши разговор,
Секрет вам сообщить, — и вечно это вздор;
Вид чуда рад придать пустейшему предмету
И даже „здравствуйте“ вам шепчет по секрету.

своего похвального отзыва. Кто ее раз прочел, тому она еще больше нравится в игре, а кто ее видел на сцене, тому она еще больше понравится, когда он станет ее читать. Поэтому самые строгие ценители искусства настолько же предпочитали ее всем остальным пьесам того же автора, насколько последние — обыкновенному хламу немецкого комического репертуара.

„Я читал, — говорит один из них,²⁹⁰ * — *Делового бездельника*; по-моему, характеры взяты прямо из жизни; таких бездельников, таких матерей, влюбленных в своих сыновей, такие пошлые визиты и таких глупых меховщиков мы видим каждый день. Так мыслят, живут и поступают немцы среднего сословия. Поэт исполнил свой долг, — он изобразил нас такими, каковы мы на самом деле. Однако я зевал от скуки. Потом я прочел *Торжество честных женщин*. Какая разница! Тут я вижу живых людей, пылкие поступки, подлинное остроумие в разговорах и тонкость всего их житейского обихода“.

Самая коренная ошибка, замеченная в комедии тем же критиком, состоит в том, что характеры в ней сами по себе не немецкие. К несчастью, в этом следует сознаться. Но мы уже достаточно привыкли в наших комедиях к чужеземным нравам, в особенности к французским, так что эта ошибка не может произвести на нас особенно дурного впечатления.

„Никандр, — говорит он, — тип француза, искателя приключений; он жаждет побед, бегаёт за каждой юбкой, хотя серьезно не увлекается ни одной, старается внести раздор во все мирные семьи, быть соблазнителем всех жен и пугалом всех мужей, но при всем том у него не злое сердце. Современная испорченность нравов и понятий, видимо, имела на него влияние. Слава богу, однако, что немец, желающий вести такой образ жизни, должен иметь самое развращенное сердце!

Гиларии, жене Никандра, которую он покинул через четыре недели после свадьбы и не видал уже десять лет, приходит на мысль отыскать его. Она одевается в мужское платье и, под именем Филинта, разыскивает его по всем домам, где он ищет приключений. Филинт остроумнее, ветренее и бесстыднее Никандра. Женщины чувствуют слабость к Филинту и, как только он является со своими дерзкими и вместе с тем галантными манерами, Никандр как бы вдруг теряет дар слова. Это дает повод к весьма оживленным сценам. Выдумка удачна, двойственный характер действующего лица хорошо обрисован

* Письма о новой литературе, ч. XXI, стр. 133.

и счастливо изображен в действии. Но оригинал для этого петиметра, конечно, не немецкого происхождения“.

„Если что мне еще не нравится в этой комедии, — продолжает он, — так это характер Агенора.²⁹¹ Чтобы довершить торжество добродетельных женщин, этот Агенор проявляет себя как муж слишком возмутительно. Он самым недостойным образом тиранит свою невинную Юлиану и находит истинное наслаждение в том, чтобы мучить ее. Он постоянно является перед нами ворчливым, издевается над слезами своей оскорбленной жены, относится подозрительно к ее ласкам, достаточно зол для того, чтобы истолковать самые невинные ее речи и поступки в дурную сторону, ревнив, суров, бесчувственен и, как легко себе представить, — влюблен в горничную своей жены. Такой человек слишком испорчен, чтобы мы могли поверить в его скорое исправление. Поэт выводит его в побочной роли, в которой тайные изгибы его развращенного сердца не могут достаточно раскрыться. Он бушует, но, собственно говоря, ни Юлиана, ни читатель не знают, чего он хочет. Так же точно и поэт не имел возможности надлежащим образом подготовить и изобразить на сцене его исправление. Он должен был довольствоваться тем, что сделал это мимоходом, потому что главное действие должно было сосредоточиваться около Филинта и Никандра. Катерина, эта честная горничная Юлианы, которую преследовал Агенор, совершенно справедливо говорит в конце комедии: «Слишком быстрые обращения людей не всегда бывают вполне искренни!.. По крайней мере я не могу ручаться за его искренность, пока эта девушка будет находиться в том же доме»“.

Мне приятно, что лучшая немецкая комедия попала в руки самого правдивого немецкого критика. И, однако, быть может, это была первая комедия, которую этот критик разобрал.

Статья LIII

3 ноября 1767 года

В сорок первый вечер (пятница, 10 июля) шло повторение *Сени и Аккуратного человека*.

„*Сения*, — говорит прямо Шеврье, * — носит в заголовке имя госпожи Графиньи, но это произведение аббата Вуазе-

* *Observateur des spectacles*, t. I, p. 211.

нона.²⁹² Первоначально пьеса была написана в стихах, но так как Графиньи, которой только на пятьдесят четвертом году вздумалось изобразить из себя писательницу, во всю свою жизнь не написала ни одного стиха, то *Сения* была переложена в прозу. „Но писательница оставила в ней 81 стих без всякой перемены“ — добавляет Шеврье.

Тут, без сомнения, говорится о стихах, разбросанных там и сям, которые потеряли рифмы, но сохранили число слогов. Но не будь у Шеврье, кроме этого, других доказательств, что пьеса написана стихами, то весьма легко можно было бы усумниться в этом. Французские стихи вообще так близко подходят к прозе, что, когда пишешь слогом несколько изысканным, трудно написать так, чтобы не выходили совсем готовые стихи: в них нехватает только рифмы. Подобные стихи могут выходить именно у тех, кто не сочиняет стихов, потому что у них нет чутья к размеру, следовательно, они одинаково не могут ни избегать его, ни соблюдать.

Но по каким другим признакам можно узнать, что *Сения* написана не дамою? „Женщины, — говорит Руссо, * — вообще не любят и не понимают никакого искусства, и у них совсем нет таланта к этому. Они могут иметь успех в небольших произведениях, для которых требуется лишь легкое остроумие, немного вкуса, чувство изящного и некоторая доля философских размышлений. Они могут усвоить себе знания, ученость, вообще все то, что приобретается трудом. Но небесного огня, который согревает и воспаляет душу, всепоглощающего гения, жгучего красноречия, возвышенных порывов, проникающих в нашу душу до самой сокровенной глубины, никогда не будет в произведениях женщин“.

Следовательно, и *Сения* чужда всего этого? Или если эти качества есть в ней, то она непременно должна быть произведением мужчины? Сам Руссо не сделал бы такого заключения. Напротив, он говорит, что он вовсе не отказывает какой-либо одной женщине в том, в чем он считает себя в праве отказывать женщинам вообще, то есть в мужских талантах ** (*Ce n'est pas à une femme, mais aux femmes que je refuse les talents des hommes*).

И это он говорит именно по поводу *Сении*, именно в том месте, где указывает на госпожу Графиньи как на автора этой пьесы. Заметьте при этом, что Графиньи не была его прия-

* *Lettre à M. d'Alembert*, p. 193.

** Там же, стр. 78.

гальницею, что она отзывалась о нем дурно, и именно в этом месте он сетует на нее. Однако он скорее предпочитает сделать ее исключением из своего общего правила, чем хотя бы в малейшей степени намекнуть на свидетельство Шеврье; без сомнения, у него хватило бы прямотушия сделать это, не будь он убежден в противном.

У Шеврье встречается немало таких темных намеков, унижающих таланты. Он уверяет, что этот же самый аббат писал и для г-жи Фавар: ²⁹³ комическую оперу *Annette et Lubin* написал он, а не она, актриса, едва умеющая читать — по его словам. В доказательство своих слов он ссылается на насмешливые стихи, ходившие на этот счет в Париже; правда, такие стихи вообще считаются во Франции самыми достоверными историческими документами.

Почему духовное лицо выпускает в свет оперу с весьма эротическим сюжетом под чужим именем, это еще как-то можно объяснить. Но трудно понять, почему это лицо не хотело признать себя автором *Сении*, выше которой я поставил бы разве немногие проповеди? Кроме того этот аббат поставил на сцену и отдал в печать не одну пьесу, и каждый знает, что он автор этих пьес, которые далеко не равняются по достоинству *Сении*. Если он хотел оказать любезность пятидесятилетней женщине, то вероятно ли, что избрал для этого именно лучшее свое произведение?

В сорок второй вечер (понедельник, 13 июля) давали *Школу жен* ²⁹⁴ — Мольера.

Еще раньше Мольер написал *Школу мужей*, а вслед затем, в 1663 году, издал и *Школу жен*. Кто не знает обеих этих пьес, тот сильно ошибется, если будет думать, что в одной из них говорится об обязанностях мужей, а в другой — об обязанностях жен. В сущности они обе — остроумные фарсы, в которых две молодые девушки — одна, воспитанная в строгих правилах, а другая выросшая в простых понятиях, — морочат двух старых дуралеев. Обеим пьесам следовало бы называться одинаково — *Школами мужей*, если Мольер хотел только доказать нам, что у самой глупой девушки хватит ума на обман и что тиранство и строгий надзор приносят несравненно меньше пользы, чем доверие и свобода. Поистине, женский пол немногому может научиться в *Школе жен*, если не допустить, что этим заглавием Мольер намекал на те правила брачного состояния во второй сцене третьего акта, в которых, впрочем, обязанности женщин выставляются более с смешной стороны.

„*Сид* и *Школа жен*, — говорит Трюбле, ²⁹⁵ — представляют два отличных сюжета — один для трагедии, другой для коме-

дии. Но оба они были обработаны Корнелем и Мольером, когда таланты этих поэтов еще не достигли полного развития. Это замечание, — прибавляет он, — сообщено мне Фонтенелем".²⁹⁶

Трюбле следовало бы, однако, спросить у Фонтенеля, как он это понимает. Если же это замечание было для него вполне понятно, то почему бы не объяснить его и читателям в двух словах? По крайней мере я, признаюсь, решительно не понимаю, что хотел сказать Фонтенель этими загадочными словами. Мне кажется, что или он оговорился, или Трюбле ослышался.

Если же, по мнению этих господ, сюжет *Школы жен* так удачен и Мольер при обработке не совладал с ним, то автору следовало бы не особенно гордиться этой пьесой. Ведь сюжет не его; он частью взят из испанской повести, которую мы находим у Скаррона²⁹⁷ под заглавием *Тщетная предосторожность*, частью из *Веселых ночей* Страпаролы,²⁹⁸ где влюбленный поверяет одному из своих друзей изо дня в день, каких успехов он добивался у своей возлюбленной, не зная, что этот друг — его соперник.

„*Школа жен*, — говорит Вольтер,²⁹⁹ — была пьесой в совершенно новом роде, в которой, правда, преобладает повествовательный элемент, но повествование ведется так искусно, что оно имеет вид действия“.

Если новизна состояла именно в этом, то лучше, чтобы этот род произведений сошел со сцены. Рассказ, более или менее искусно веденный, все-таки остается рассказом, а мы хотим видеть на сцене настоящее действие. Но правда ли, что здесь вся суть в повествовании, действие же только мнимое? — Вольтеру не следовало бы вспоминать этого старого упрека и не придавать ему оттенка лести, а вспомнить слова самого Мольера, ответившего на упрек,³⁰⁰ которые были бы здесь очень кстати.

Все рассказы в этой пьесе, в силу ее построения, суть настоящие действия; в них есть все, что требуется для действия комедии, и, если бы кто стал оспаривать у них это заглавие, вышел бы пустой спор о словах. * Дело не столько в приключениях, которые рассказываются, сколько во впечатлении, производимом ими на обманутого старика, когда он узнает обо всем. Мольер хотел изобразить главным образом смешное

* В критике на „Школу жен“ от лица Доранта:

Les recits eux-mêmes y sont des actions suivant la constitution des sujet.

[Самые рассказы в ней являются действиями, согласно всему построению пьесы.]

положение этого старика; мы должны обратить внимание особенно на то, как он держит себя в виду угрожающей невзгоды. А мы не видели бы этого так ясно, если бы то, о чем поэт заставляет рассказывать, происходило перед нашими глазами, а то, что происходит, было превращено в рассказ. Огорчение, испытываемое Арнольфом, усилия, делаемые им над собою, чтобы скрыть это чувство, насмешливый тон, который он принимает, думая, что помешал успехам Ораса в любви, то изумление, та безмолвная ярость, которая нападает на него, когда он узнает, что Орас все-таки успешно преследует свою цель, — вот действия, притом гораздо более комичные, чем все то, что происходит за сценой. Даже в рассказе Агнессы об ее первом знакомстве с Орасом больше действия, чем если бы это знакомство произошло на сцене перед нашими глазами.

Следовательно, вместо того, чтобы говорить о *Школе жен*, что в ней все кажется действием, хотя все сплошной рассказ, можно, по-моему, с большим правом сказать, что в ней все действие, хотя все кажется только рассказом.

Статья LIV

6 ноября 1767 года

В сорок третий вечер (четверг, 14 июля) была повторена *Школа матерей* ла Шоссе, а в сорок четвертый (15 июля) шло повторение *Графа Эссекса*.

Так как англичане всегда столь охотно изображали на сцене *domestica facta* [отечественные события],³⁰¹ то можно легко предположить, что у них не было недостатка и в трагедиях с подобными сюжетами. Самая ранняя трагедия написана Джоном Банксом под заглавием: *Несчастный любимец, или Граф Эссекс*.³⁰² Она была поставлена на сцену в 1682 году и заслужила общее одобрение. Но у французов в то время было уже три *Эссекса*: Кальпренед * написал свою пьесу в 1638 году, Бейе³⁰³ — в 1678, и Корнель младший — в том же году. Однако если бы англичане не пожелали и в этом отношении уступать пальму первенства французам, то они, быть может, могли бы ука-

* *Cibber's Lives of the Engl. Poets*, v. 1. p. 147.

зять на *Филотаса* Даниэля, ³⁰¹ трагедию, написанную в 1611 году, в которой видели изображение судьбы и характера графа, хотя сам он и выведен в ней под чужим именем.

Банкс, повидимому, не знал ни об одном из своих французских предшественников. Он почерпнул содержание своей трагедии из новеллы *Тайная история королевы Елисаветы и графа Эссекса* *. В ней он нашел совершенно готовый материал, — ему оставалось только расположить его в виде разговоров и придать внешнюю драматическую форму. Вот план пьесы, отчасти извлеченный автором из сочинения, указанного в примечании. Быть может, читатели не прочь будут сопоставить его с пьесою Корнеля.

„Чтобы тем сильнее возбудить наше сострадание к несчастному графу и оправдать сильное расположение к нему королевы, его наделяют всеми самыми высокими качествами героя. И для безукоризненного совершенства этой личности ей недостает только уменья вполне обуздывать свои страсти. Бэрлей, первый министр королевы, весьма ревностно пекущийся об ее чести и в то же время завидующий графу из-за тех знаков благоволения, которыми она осыпает его, постоянно старается сделать его подозрительным в ее глазах. В этом усердно помогает ему сэр Вальтер Ралей, не менее его питающий вражду к графу. К этому еще более подстрекает их озлобленная графиня Ноттингем, которая когда-то любила Эссекса, а теперь, не пользуясь взаимностью, хочет погубить то, чем не может обладать. Запальчивый нрав графа им как раз на руку, и они достигают своей цели следующим образом“.

„Королева сделала графа своим генералиссимусом и послала его с весьма значительною армией против Тайрона, поднявшего опасный бунт в Ирландии. После нескольких незначительных стычек граф счел себя вынужденным вступить в переговоры с неприятелем, потому что войска его были крайне изнурены тягостями войны и болезнями, а Тайрон со своими силами занимал весьма выгодную позицию. Так как эти переговоры между двумя предводителями велись на словах и никто не мог присутствовать при них, то королеве и представили, что они крайне оскорбительны для ее чести и служат несомненным доказательством того, что Эссекс вошел в тайное соглашение с мятежниками. Берлей и Ралей с некоторыми другими членами парламента подали королеве прошение о дозволении обвинить его в государственной измене. Она не только не хотела дать

* *The Companion to the Theatre*, v. II, p. 99.

этого дозволения, но напротив была крайне возмущена таким их поступком. Она перечислила прежние заслуги графа, оказанные им всей нации, и объявила, что гнушается неблагодарностью и злобной завистью его обвинителей. Граф Соутгемптон, искренний друг Эссекса, тотчас же заступился за него весьма решительно; он превозносил справедливость королевы, которая не отдала на жертву такого человека, и на этот раз враги его должны были замолчать“. (Первое действие.)

„Между тем королева менее всего довольна образом действий графа: она приказывает ему исправить свои ошибки и не оставлять Ирландии до тех пор, пока он не истребит окончательно мятежников и не успокоит страны. Но Эссекс, для которого не остались тайною те обвинения, при помощи которых враги хотели очернить его перед нею, горит нетерпеливым желанием оправдаться и поэтому, принудив Тайрона сложить оружие, приезжает в Англию, вопреки категорическому запрещению королевы. Этот необдуманый шаг его доставляет столько же радости врагам его, сколько тревожит друзей; в особенности страшится последствий его графиня Ретленд, с которою он связан узами тайного брака. Но более всех огорчена сама королева, так как она видит, что этот опрометчивый поступок графа лишает ее всякой возможности заступиться за него, не рискуя обнаружить те нежные чувства к нему, которые она желала бы скрыть от всего света. Сознание своего достоинства в сочетании с природной гордостью и тайная любовь к графу вызывают в ее душе отчаянную борьбу. Долго борется она сама с собою, не зная, заключить ли ей дерзкого подданного в Тауэр, или допустить к себе любимого преступника и позволить ему оправдаться перед нею. Наконец, она решается на последнее, но при соблюдении известных условий: она хочет видеть его, но принять так, чтобы он потерял всякую надежду в скором времени получить прощение за свои проступки. Берлей, Релей и Ноттингем присутствуют на этой аудиенции. Королева опирается на руку графини Ноттингем; она делает вид, что углубилась в беседу с другими, и ни разу не взглянула на графа. Заставив его простоять перед собою некоторое время на коленях, она вдруг уходит из залы и велит идти за собою всем, кто искренно предан ей, а изменника оставить одного. Никто не дерзает послушаться ее; даже Соутгемптон уходит вслед за нею, но потом возвращается вместе с безутешною Ретленд, чтобы соболезновать другу в его несчастье. Вслед затем королева посылает к графу Берлея и Ралея — отобрать у него жезл

главнокомандующего. Но он согласен возвратить его только в собственные руки королевы, причем и он и Соутгемптон с большим презрением относятся к обоим министрам.“ (Второе действие.)

„Королева, которой тотчас же сообщают о поведении графа, в высшей степени раздражается, но все-таки не может одолеть внутренней борьбы. Она не может слышать ни тех наветов, на которые отваживается против него Ноттингем, ни тех похвал, которые от полноты сердца расточает ему неосторожная Ретленд. Последние ей еще противнее первых, потому что по ним она догадывается, что Ретленд любит графа. Наконец, несмотря на все это, она велит привести его к себе. Он является и старается оправдать свое поведение. Но доводы, приводимые им в свою пользу, кажутся ей слишком слабыми, чтобы убедить ее в его невинности. Королева прощает его по влечению той скрытой страсти, которую питает к нему, но в то же время лишает всех почестей, отдавая дань своему долгу королевы. Однако граф уже долее не в силах сдерживать себя; запальчивость его прорывается; он бросает жезл к ногам королевы, и у него вырываются слова, настолько звучащие укором, что гнев Елисаветы доходит до крайней степени. И она отвечает ему так, как это очень свойственно людям в состоянии гнева, забыв всякое приличие и достоинство, не заботясь о последствиях: вместо ответа она дает ему пощечину. Граф хватается за шпагу, — и от оскорбления ее действием его удерживает единственно та мысль, что его ударила королева, а не король, одним словом, что пощечину ему дала женщина. Соутгемптон умоляет его сдержаться; но граф снова говорит о заслугах, оказанных им ей и государству, упрекает Берлея и Ралея в низкой зависти, а королеву в несправедливости. Она уходит в крайнем раздражении, и с ним не остается никого, кроме Соутгемптона, который испытывает к нему такие дружеские чувства, что именно теперь меньше всего желает покинуть его“.

(Третье действие.)

„Граф приходит в отчаяние от своих невзгод, — он как безумный носится по городу, всем жалуется на постигшую его несправедливость и поносит правительство. Все это передается королеве, разумеется, в сильно преувеличенном виде; и она отдает приказание арестовать обоих графов. Против них высылают отряд; их берут и заключают в Тауэр в ожидании суда над ними. Однако тем временем гнев королевы смягчается, и вновь наступает место более милостивому для

Эссекса настроению. Она хочет видеть его до допроса, не смотря на представляемые ей возражения, а так как она опасается, что его преступления найдут слишком тяжкими, то, желая по крайней мере спасти ему жизнь, дает ему перстень с обещанием сделать для него все, чего он только пожелает, как только он пошлет ей этот перстень. Но и тут королева готова раскаяться в том, что была так милостива к нему, потому что вскоре узнает, что он обвенчан с Ретленд, и узнает это от самой Ретленд, которая явилась ходатайствовать за него". (Четвертое действие.)

Статья LV

10 ноября 1767 года

„Сбылось то, чего опасалась королева; согласно закону, Эссекса признают виновным и приговаривают к обезглавлению, равно как и друга его Соутгемптона. Елисавета, конечно, знает, что она, как королева, может помиловать преступника, но вместе с тем находит, что такое добровольное помилование обнаружило бы слабость с ее стороны, недостойную королевы. Она хочет подождать до тех пор, пока он пришлет ей перстень и сам будет просить о даровании ему жизни. Однако, мучимая нетерпением и желая, чтобы все это было сделано скорее, королева посылает к нему графиню Ноттингем — напомнить, чтобы он подумал о своем спасении: Ноттингем притворно выражает трогательное сострадание к нему, и он вверяет ей драгоценный залог спасения, с униженною просьбой к королеве — даровать ему жизнь. Теперь Ноттингем у цели своих желаний; теперь она может отомстить графу за свою поруганную любовь. И вот, вместо того, чтобы передать вверенное ей по назначению, она самым злостным образом клеветает на него и изображает его королеве человеком гордым, упорным, который твердо решился не просить помилования, а довести дело до горького конца, так что королева с трудом верит этому донесению. Но после неоднократных уверений со стороны графини, она — в сильном гневе и отчаянии — отдает приказание немедленно исполнить над ним приговор. При этом злая Ноттингем убеждает королеву помиловать графа Соутгемптона не потому, что она принимает его несчастье близко к сердцу, но ей кажется, что кара будет более тяжелой для Эссекса, если он увидит, что его другу и

единомышленнику оказывают ту милость, в которой отказали ему. С этой же целью просит она королеву позволить жене Эссекса, графини Ретленд, видаться с ним перед казнью. Королева соглашается на то и на другое, но на беду жестокосердной советницы граф дает своей жене письмо к королеве, которая в это время тоже находится в Тауэре и получает его через некоторое время после того, как графа увезли. Из этого письма она видит, что граф отдал перстень графине Ноттингем и через эту изменницу просил о даровании ему жизни. Она тотчас же посылает приказание отменить исполнение приговора. Но Берлей и Ралей, которым оно было поручено, так с ним поторопились, что гонец опоздал. Эссекс уже мертв. Королева в отчаянии отправляет в вечную ссылку гнусную Ноттингем и изъявляет свое крайнее негодование всем, кто были врагами графа“.

Из этого плана достаточно ясно, что в *Эссексе* Банка гораздо больше естественности, правды и последовательности, чем в *Эссексе* Корнеля. Банкс довольно точно следовал истории, только более сблизил между собой некоторые события и приписал им более прямое влияние на последнюю катастрофу в судьбе своего героя. Случай с пощечиной так же не вымышлен, как и случай с перстнем; оба эти эпизода исторически верны, как уже было сказано; только пощечина была дана раньше и по другому поводу; то же, вероятно, нужно сказать и о перстне. Вернее предположить, что королева дала графу перстень в то время, когда была вполне довольна им едва ли она могла ему подарить этот залог своей милости только теперь, когда он лишился ее расположения и когда повод воспользоваться им уже действительно наступил. Этот перстень должен был напомнить королеве, как дорог был ей граф в то время, когда получил его; и это воспоминание должно было возратить ему все то обаяние, которого он мог лишиться в ее глазах благодаря какому-нибудь несчастному случаю. Но к чему ему этот залог благоволения, это воспоминание на одни сутки? Думает ли королева, что ей даже на столь немногие часы нехватит благосклонности к нему, хочет преднамеренно связать себя таким способом? Если она действительно простила его, если ей действительно дорога его жизнь, то к чему все это притворство? Почему она не могла ограничиться словесным обещанием? Если королева дала графу перстень только для того, чтобы успокоить его, то это обязывает ее сдержать слово, будет ли возвращен ей перстень или нет. Если же она дала его с тем, что возвращение ей

ей свидетельствовало об искреннем раскаянии и покорности Эссекса, то может ли она в столь важном деле довериться его смертельному врагу? Разве незадолго до этого графиня Ноттингем не выказала себя также и ее врагом?

Тот прием, при помощи которого Банкс ввел эпизод о кольце, производит невыгодное впечатление. Мне кажется, он сделал бы гораздо лучше, если бы заставил королеву совсем забыть об этом перстне, и последний был бы вручен неожиданно, но тоже чересчур поздно, когда она уже по другим основаниям убедилась бы в невинности или, по крайней мере, в меньшей виновности графа. Пожалование перстня должно было иметь место гораздо ранее начала действия пьесы, и только один граф должен был бы рассчитывать на него, но из благородства желал бы прибегнуть к его помощи только тогда, когда увидит, что его оправданию не придают значения, что королева слишком восстановлена против него, чтобы он мог надеяться разубедить ее, а что нужно расшевелить ее чувства. И вот, когда он растрогает ее, тогда должно явиться на помощь и убеждение: признание королевой его невинности и воспоминание о своем обещании — признать его невинным даже и в том случае, если он окажется виновным, — все это должно произойти неожиданно, но только тогда, когда уже не от нее будет зависеть показать себя справедливою и признательною.

Гораздо удачнее ввел Банкс в свою пьесу эпизод с пощечиной. Но пощечина в трагедии! Как по-английски! Как это неблагопристойно!

Однако, прежде чем мои щепетильные читатели будут глумиться над этим, я прошу их вспомнить о пощечине в *Сиде*.³⁰⁵ Замечание, высказанное по этому поводу Вольтером, важно во многих отношениях. „В настоящее время, — говорит он,³⁰⁶ — никто не решился бы изобразить героя, получающего пощечину. Сами актеры стесняются давать пощечины. Они только делают вид, что дают пощечину. Это не допускается даже в комедии, а в трагедии это исключительный пример. Весьма вероятно, тут кроется одна из причин, по которым *Сид* назван трагикомедией, а тогда почти все пьесы Сюдери и Буаробера³⁰⁷ были трагикомедиями. Во Франции долго были того мнения, что непрерывное трагическое действие без чередования с обычными сценами будет невыносимо. Слово трагикомедия весьма старое. Плавт так назвал свою пьесу *Амфитрион*, потому что, хотя приключения Сосия комичны, однако, сам Амфитрион переносит действительные

огорчения". Чего только не напишет Вольтер? Как хочется ему постоянно шегольнуть немножко ученостью, и как почти всегда это неудачно выходит!

Неправда - будто пощечина в Сиде есть единственный пример подобного эпизода в трагедии. Вольтер или не знал об *Эссексе* Бранкса, или предполагал, что только французский театр заслуживает названия трагического. В обоих случаях он обнаруживает невежество, а в последнем гораздо более тщеславия, чем невежества. Столь же неверно и то, что он замечает о слове трагикомедия. Трагикомедиею называлось изображение важного события, происходящего между знатными лицами, которое при этом имело счастливое завершение,⁸⁰⁸ именно таков *Сид*, и пощечина значения не имеет; несмотря на нее, Корнель впоследствии переименовал свою пьесу в трагедию, как только отрешился от предрассудка, что трагедия непременно должна заканчиваться катастрофой. Правда, Плавт употребляет слово *Tragicomoedia*, но просто в шутку, а вовсе не для того, чтобы обозначить этим словом особый род произведений. Никто и не заимствовал у него этого слова в таком смысле, пока в XVI веке испанским и итальянским поэтам не пришло в голову назвать так некоторые из своих неудачных драматических пьес.*

Если бы Плавт и серьезно так озаглавил своего *Амфитриона*, то причина была все-таки не та, какую навязывает ему Вольтер. Плавт не потому мог назвать свою пьесу трагикомедиею, что поведение Сосия комично, а переживания Амфитриона трагичны. Вся пьеса носит комический характер, и нас столько же забавляет затруднительное положение Амфитриона, сколько и положение Сосия. Поэт мог поступить так потому, что комическое действие происходит большею частью между людьми знатного происхождения, то есть не такими,

* Я не знаю, правда, кто именно в первый раз употребил это название, но знаю наверное, что не Гарнье³⁰⁹ Гедден говорит: „Не знаю, был ли Гарнье первый, употребивший его, но он прибавил его к заглавию своей *Брадаманты*, чему после стали подражать и другие“. Этим и следовало бы ограничиться историкам французского театра. Но они принимают догадку Геддена за факт и поздравляют своего соотечественника с таким прекрасным открытием. „Вот первая трагикомедия, или, лучше сказать, первая театральная пьеса, носящая это имя. Гарнье еще недостаточно был знаком с тонкостями искусства, которому посвящал себя, но признает за ним ту заслугу, что он был первый, который без помощи древних или своих современников напал на мысль, бывшую плодотворной для многих писателей прошлого века“. *Брадаманта* Гарнье написана в 1582 году, и я знаю множество более ранних испанских и итальянских пьес с этим подзаголовком.

каких привыкли видеть в комедии. Сам Плавт довольно ясно высказывается по этому поводу.³¹⁰

...вам смешанную дам трагикомедию.
Сплошную дать комедию никак нельзя;
Цари и боги в действии участвуют.
Так как же быть? А роль раба имеется:
Вот и возможно дать трагикомедию.

(Перевод А. В. Артюшкова.)

Статья LVI

13 ноября 1767 года

Но возвратимся опять к пощечине. Считается установленным, что пощечина, полученная человеком чести от лица, равного ему или стоящего выше, является столь позорным оскорблением, что никакое удовлетворение, предоставляемое ему в этом случае законом, не достигает цели. За нее не может карать третье лицо, а должен мстить сам оскорбленный, притом тем же самоуправным путем, каким нанесено оскорбление. Тут нет речи о том, внушается ли подобный образ действия ложным или истинным понятием о чести. Как сказано, так уж повелось.

А если это так принято в свете, то почему не должно быть так же и на сцене. Если пощечины случаются в жизни, то почему бы им не быть и на театральных подмостках!

„Актеры, — говорит Вольтер, — не знают, как им держаться при этом“. Они бы, разумеется, знали, но никому неохота получать пощечины — даже под чужим именем.³¹¹ Удар по лицу раздражает; получает его воображаемое лицо, но чувствуют они; это ощущение исключает всякую возможность играть роль; они теряют душевное равновесие; лицо их невольно выражает стыд и смущение. Им бы следовало казаться разгневанными, а у них получается глупый вид, и всякий актер, личные ощущения которого будут в разладе с его ролью, вызывает у нас смех.

Это не единственный случай, когда можно пожалеть о том, что маски вышли из употребления.³¹² Актер под маскою, бесспорно, скорее сохранит спокойствие: его личности меньше приходится переживать разлад с самим собою, а если и приходится, то для нас это не так заметно.

Но пусть актер относится к пощечине, как ему угодно; драматический поэт пишет, конечно, для актера, но это еще не может служить для него основанием отказываться от всего того, что для последнего не столь исполнимо и удобно. Ни один актер не может покраснеть, когда захочет, однако поэт может предписать ему это, а другое лицо может заставить сказать про него, что он краснеет. Актер не желает, чтобы его били по лицу; он думает, что это для него унижительно, — это приводит его в волнение, притом ему больно; отлично! Но, если он еще не усовершенствовался настолько в своем искусстве, чтобы не смущаться ничем подобным, если он не настолько любит свое искусство, чтобы во имя его снести легкое оскорбление, то пусть постарается, как умеет, обойти это место; он может уклониться от удара, подставить руку. Но пусть он не требует, чтобы другой актер больше стеснялся ради него, чем ради той роли, которую он должен играть. Если настоящий Диэго и настоящий Эссекс должны получить пощечину, то что могут возразить на это актеры, изображающие их?

Но, быть может, зритель не желает видеть, как дают пощечины? Или желает, чтобы они давались по крайней мере слуге, для которого они не так позорны, для которого они служат наказанием, подобающим его положению? Однако дать пощечину герою! Сколь это низко и неприлично! А если так и должно быть? Если эта неприличная выходка должна быть и, действительно, становится источником самых отчаянных замыслов, самой ужасной кровавой мести? Если всякое менее сильное оскорбление не могло иметь таких ужасных последствий? Разве то, что может повести к таким трагическим последствиям, что необходимо должно быть источником трагического для известных лиц, должно быть исключено из трагедии потому, что встречается также в комедии или фарсе? Разве мы не можем приходить в ужас от того, над чем в другом случае смеемся?..

Если бы я желал, чтобы пощечины были устранены из какого-либо рода драмы, то именно из комедии. Какие последствия они могут иметь в ней? Печальные? — Это вне ее сферы. Смешные? Они недостойны ее и свойственны лишь фарсу. Никаких? А если никаких, то не стоило труда пускаться в ход пощечины. Кто дает их, тот обнаруживает в себе грубую горячность, а кто получает их — рабское малодушие. Таким образом, пощечина остается уделом двух крайних жанров драмы — трагедии и фарса, у которых есть в этом смысле много общего, вызывающего в нас или смех, или трепет ужаса.

Спрашиваю каждого, кто был на представлении *Сида*, или только внимательно прочел его: не чувствовал ли он ужаса, когда хвастливый Гормас осмелился ударить престарелого почтенного Диэго? Не чувствовал ли он самого чувствительного сострадания к последнему и самого горького неудовольствия по отношению к первому? Не представились ли ему разом все те печальные и кровавые последствия, какие должна повлечь за собой эта постыдная выходка, и не был ли он полон трепетного ожидания? Разве эпизод, произведший на него подобное впечатление, не трагичен?

Если когда-нибудь и раздавался смех по поводу этой пощечины, то смеялся, наверное, кто-нибудь в райке, хорошо знакомый с пощечинами, и именно в этот момент заслуживший ее от соседа. А у кого неискusstная игра актера вызвала невольную улыбку, тот поскорее закусил губы и поспешил снова отдаться той иллюзии, которая обыкновенно более или менее нарушается для зрителя почти всяким насильственным поступком.

Спрашиваю также: какое другое оскорбление могло бы заменить пощечину? За всякое другое король был бы в состоянии оказать удовлетворение обиженному, за всякое другое сын не согласился бы принести в жертву своему отцу отца своей возлюбленной. Это единственное оскорбление, при котором *rundonor* [чувство чести] не допускает ни извинения, ни просьбы о нем, и ни к чему не ведут никакие пути любовного соглашения, если бы даже их предлагал сам король. С этой точки зрения Корнеля, Гормас, когда король велит ему намекнуть на удовлетворение Диэго, отвечает весьма основательно:

Но это никогда не смоет оскорбленья,
 Душе разгневанной не даст успокоенья,
 И всех подобных встреч развязка такова,
 Что обесчещенных уж не один, а два.³¹³

Во Франции незадолго перед этим был издан указ против дуэлей, с которым подобные взгляды шли прямо в разрез.³¹⁴ Поэтому Корнелю было приказано выбросить эти стихи, и актеры не произносили их. Но каждый зритель дополнял их по памяти, руководясь собственным чувством.

В *Эссексе* пощечина ставит обиженного в положение еще более критическое, потому что ее дает лицо, не связанное правилами чести. Это — женщина и королева; что может сделать с ней обиженный? Он посмеялся бы над женщиной, даю-

шей волю рукам, потому что женщина не должна ни браниться, ни драться. Но эта женщина в то же время и государыня, оскорбление которой неизгладимо, потому что сан ее некоторым образом узаконяет его. Поэтому что может быть естественнее, если Эссекс возмущается против этого сана, против этого величия, которое лишает оскорбленного возможности мстить. Я, по крайней мере, не знаю ничего другого, что бы могло придать правдоподобие его поступкам. Одна только опала, одно только лишение почетных должностей не могло и не должно было повести его так далеко. Но когда он выведен из себя таким унижительным обращением, то мы, конечно, не можем одобрить всего того, на что он решается с отчаяния, но можем извинить его. Сама королева, с этой точки зрения, должна считать его заслуживающим прощения; и мы чувствуем гораздо больше сострадания к нему, чем какого заслуживает исторический Эссекс; последний из эгоизма и из других низких побуждений сделал то, что здесь он совершает в первом пылу гнева за оскорбление своей чести.

История поветствует,³¹⁵ что спор, во время которого Эссекс получил пощечину, шел из-за выбора короля для Ирландии. Когда он увидел, что королева упорствует в своем мнении, то сделал очень презрительную мину и повернулся к ней спиной. В ту же минуту он почувствовал прикосновение ее руки к своей щеке и схватился за шпагу. Он поклялся, что не может снести и не снесет этого позора, что не снес бы его даже от отца ее, Генриха, и с этим удалился от двора. Письмо, которое он написал по поводу этого случая канцлеру Эджертону, написано в тоне благородной гордости; и граф, повидимому, твердо решился никогда снова не приближаться к королеве. Однако вскоре после этого мы видим, что он снова вполне вошел к ней в милость и пользовался всеми правами честолюбивого фаворита. Такое примирение, если оно было искренним, выставляет нам его в очень дурном свете, но дело несколько не лучше в том случае, если это было притворством с его стороны. В таком случае он был действительно изменник, который все сносит до тех пор, пока не найдет, что настал удобный момент действовать. Ничтожный винный откуп, который отняла у него королева, раздражил его в сущности больше, чем пощечина, и злоба за это уменьшение его доходов так ослепила его, что он стал действовать без всякого размышления. Таким его рисует история, и он внушает нам презрение. Но не таков Эссекс у Банка, который признает его возмущение прямым следствием получен-

ной пощечины и не приписывает ему никаких изменнических замыслов в отношении королевы. Его проступок был внушен благородною горячностью, и он в нем раскаивается, и ему прощают его, но он не избегает кары только благодаря злобе своих врагов.

Статья LVII

17 ноября 1767 года

Банкс сохранил те подлинные слова, которые сказал Эссекс по поводу пощечины. Только он тут к одному Генриху присоединяет всех Генрихов на свете и всех Александров.* Его Эссекс вообще чересчур хвастлив, и немногого недостает, чтобы из него вышел такой же гасконец,³¹⁶ как Эссекс гасконца Кальпренеда. Притом он слишком малодушно относится к своей опале и вскоре становится настолько же раболепен перед королевою, насколько перед тем был надменен. Изображая его, Банкс чрезмерно подражал жизни. Личность, которая так легко стусевывается, не есть личность, и потому недостойна изображения в драме. В истории подобные противоречия можно принять за притворство, потому что история редко раскрывает нам сердечную глубину своих героев, но в драме мы весьма близко знакомимся с героями, так что тотчас же видим, согласуются ли их помыслы с действиями, которых мы не ожидаем от них, или нет. В обоих случаях трагический поэт не может с успехом воспользоваться такою личностью. Без

*

. By all
The Subtilty, and Woman in your Sex,
I swear, that had you been a Man, you durst not,
Nay, your bold father Harry durst not this
Have done — Why say I his? Not all the Harrys,
Nor Alexander's selt, were he alive,
Should boast of such a deed an Essex done
Without revenge. . .

[..Будь даже
Я женщиной, как вы, — могу поклясться:
Будь вы мужчиной — вы бы не дерзнули,
Равно как Генрих, ваш отец отважный. . .
Что говорю? Все Генрихи на свете,
Сам Александр, будь он еще в живых,
Не похвалялся бы, что нанести
Мог Эссексу такое оскорбленье
И безнаказанно притом. . .]

притворства не будет характера, а с притворством теряется достоинство личности.

При изображении Елисаветы поэт не мог впасть в подобную ошибку. Согласно истории, эта женщина остается неизменно верна себе и притом так, как редкий мужчина. Даже ее нежное чувство, тайную любовь к Эссексу, он изобразил весьма умело; любовь эта у него еще до некоторой степени тайна. Его Елисавета не жалуется, как Елисавета Корнеля, на холодность графа и на его презрение, на свою пылкость и на горькую судьбу; она не говорит о яде, губящем ее, она не сетует на то, что неблагодарный предпочитает ей графиню Суффольк, хотя она довольно ясно дала ему понять, что он должен вздыхать только по ней и т. д. У нее не вырывается ни одной из этих жалких фраз. Она ни разу не говорит как влюбленная, а только действует в этом духе. Мы не слышим от нее, насколько дорог был и продолжает быть для нее Эссекс, но видим это. Некоторые вспышки ревности выдают ее, — иначе ее можно было бы принять за приятельницу графа.

С каким искусством, однако, сумел Банкс претворить в действия ее чувство к графу, показывают следующие сцены третьего акта. Королева думает, что она одна, и размышляет о том несчастном стеснении, какое возлагает на нее ее сан, не позволяющий ей действовать согласно с подлинным влечением сердца. Тут она замечает графиню Ноттингем, которая вошла вслед за нею.

Королева. Ты здесь, Ноттингем? Я думала, что я одна.

Ноттингем. Прости, королева, что я осмелилась... Но мой долг повелевает мне быть еще смелей: ты чем-то удручена. Я должна спросить, — но сначала на коленях должна просить прощения, что спрашиваю, — что же огорчает тебя? Что так удручает эту высокую душу? Или тебе нездоровится?..

Королева. Встань, прошу тебя... Я совершенно здорова. Благодарю тебя за твою любовь. Только тревожусь я, тревожусь немного... за мой народ. Я долго царствую, боюсь — не слишком ли долго для него. Он начинает тяготиться мною. Новые короны, что новые венки; всех приятнее те, которые посвежее. Мое солнце клонится к закату; оно в полдень слишком сильно пекло; всем очень жарко... желают, чтобы оно закатилось. Расскажи мне, однако, что говорят о приезде Эссекса?

Ноттингем. О его приезде... толки... не особенно хороши. А о нем самом, — он известен как такой храбрый человек...

Королева. Как? Храбрый? Когда он мне так служит?. Изменник!

Ноттингем. Конечно, нехорошо было...

Королева. Нехорошо! Нехорошо? И больше ничего?

Ноттингем. Эго было дерзкое, преступное дело.

Королева. Не правда ли, Ноттингем? Так мало считаться с моим приказанием! Смерти заслуживает он за это! И за меньшие проступки платились головами сотни более дорогих любимцев.

Ноттингем. Разумеется. А разве Эссекс за большую вину отделается меньшим наказанием? Он не должен умереть?

Королева. Должен! Он должен умереть, и умрет в самых ужасных муках! Пусть кара его будет самая тяжкая из всех, как и его измена! Потом я хочу, чтобы его голова и тело были выставлены не в темных воротах, не на низком мосту, а на самых высоких зубцах, чтобы всякий проходящий видел и восклицал: „Вот гордый, неблагодарный Эссекс! Тот Эссекс, который издевался над справедливостью своей королевы! Отлично! Он заслужил это! Что скажешь, Ноттингем? И ты того же мнения?.. Ты молчишь?.. Почему же ты молчишь?.. Разве ты хочешь еще заступиться за него?..“

Ноттингем. Ты приказываешь, королева. Поэтому я скажу тебе все, что говорит свет про этого гордого, неблагодарного человека.

Королева. Хорошо! говори, что говорят в свете про него и про меня.

Ноттингем. Про тебя, королева? Да кто же не говорит про тебя с восторгом и удивлением? Посмертная слава святого не чище похвал, воздаваемых тебе устами всех. Только одного желают и просят с горячими слезами, проливаемыми от самой чистой любви к тебе, — чтобы ты не оставила без внимания их жалоб на Эссекса, не защищала больше этого изменника, не укрывала его больше от правосудия и позора, а предоставила бы его наконец заслуженной каре.

Королева. Кто может мне предписывать?

Ноттингем. Тебе предписывать! Разве мы предписываем небу, когда молим его с глубочайшим смирением? Так и тебя молят все покарать человека, у которого такой дурной, такой злой нрав, что он даже не считает нужным разыгрывать лицемера. Как он горд и надмен! Какая неучтивость и чванность плебея! Точно жалкий лакей, гордящийся своей пестрой ливреей, обшитой бахромой. Все согласны, что он храбр, но храбр, как волк или медведь, слепо, без плана, без предусмотрительности. Истинная храбрость, такая, которая возвышает благородную душу над счастьем и несчастьем, чужда ему. Малейшее оскорбление приводит его в ярость; он шумит и неистовствует из-за пустяков; все должно преклоняться перед ним; всюду он хочет блистать один, один выдаваться. Сам Люцифер,³¹⁷ посеявший на небе первые семена греха, не был честолюбивее и властолюбивее его. Но подобно тому, как Люцифер был свергнут с неба...

Королева. Тише, Ноттингем, тише. Ты так горячишься, что задыхался. Не хочу больше ничего слышать... (В сторону) Типун ей на

язык. По правде, Ноттингем, ты бы стыдилась повторять подобный вздор, такие гнусные выдумки озлобленной черни! Да и то неправда: чернь не говорит этого, даже и не думает. Но вы, вы желаете, чтобы она это говорила. . .

Ноттингем. Удивляюсь, королева. . .

Королева. Чему?

Ноттингем. Ты сама велела мне говорить.

Королева. Да, но ведь я не знала, что ты так обрадуешься этому приказанию! Как ты к нему приготовилась! Все лицо твое разом вспыхнуло, глаза запылали; переполненная душа рада была излиться в словах, и в каждом слове твоём, в каждом жесте крылась стрела, направленная в цель, давно намеченную, но стрелы эти поражают и меня.

Ноттингем. Прости, королева, если я своими выражениями нарушила мой долг. Но я соразмерила их тон с твоими.

Королева. С моими? — я его королева. Я вольна обращаться, как хочу с тем, что создано мною. Притом он виновен передо мною лично в самом гнусном преступлении. Он обидел меня, а не тебя. Чем бы мог обидеть тебя этот бедный человек? Ты не издавала законов, которые он мог бы нарушить, у тебя нет подданных, которых он мог бы притеснять, нет короны, на которую он мог бы посягать. Почему же ты находишь жестокое удовольствие в том, чтобы бить по голове жалкого утопающего, а не подать ему руку помощи?

Ноттингем. Я достойна порицания. . .

Королева. Довольно об этом!.. Королева, свет, сама судьба. . . все вооружилось против этого человека, и, по-твоему, он все таки не заслуживает ни сострадания, ни извинения?

Ноттингем. Сознаюсь в этом, королева. . .

Королева. Ступай, да простится это тебе! Позови ко мне сейчас же Ретленд.

Статья LVIII

20 ноября 1767 года

Ноттингем уходит, и вскоре является Ретленд. Вспомним, что Ретленд вышла замуж за Эссекса без ведома королевы.

Королева. Это ты, милая Ретленд? Я посылала за тобою. Как дела? Я нахожу, что ты с некоторого времени очень грустна. Откуда это мрачное облако, затмевающее твои милые глазки? Будь веселее, милая Ретленд! Я найду тебе отличного мужа.

Ретленд. Великодушная государыня! Я не стою того, чтобы королева так милостиво обращалась со мною.

Королева. Как можешь ты так говорить? — Я люблю тебя, да, искренне люблю! Ты сейчас это увидишь!.. Я только что спорила с этою противною Ноттингем и именно о милорде Эссексе.

Ретленд. А!

Королева. Она очень рассердила меня. Я не могла ее больше видеть.

Ретленд *(в сторону)*. Как я смущаюсь при этом дорогом имени! Лицо выдаст меня. Я чувствую, что краснею и бледнею...

Королева. Мои слова заставляют тебя краснеть? .

Ретленд. Твое неожиданное милостивое доверие, королева...

Королева. Я знаю, что ты достойна моего доверия. Подойди сюда, Ретленд, я скажу тебе все. Ты должна помочь мне советом. Разумеется, милая Ретленд, и ты слышала, как ропщет народ на бедного, несчастного человека и какие преступления возводит на него. Но ты, быть может, не знаешь еще самого худшего? Сегодня граф воротился из Ирландии вопреки моему повелению приказанию быть там и оставил дела в крайне запутанном положении.

Ретленд. Смею ли я сказать, королева, то, что думаю? Голос народа не всегда бывает голосом истины. Его ненависть часто так неосновательна...

Королева. Ты высказываешь мои сокровенные мысли. Однако, милая Ретленд, он все-таки заслуживает порицания. Подойди ко мне, любовь моя, дай мне прильнуть к твоей груди. Конечно, мне не дают покоя! Нет, я не хочу подчиняться их гнету! Они забывают, что я их королева. Ах, любовь моя, Мне давно не доставало такого друга, которому я могла бы поведать мое горе!

Ретленд. Ты видишь мои слезы, королева! Видеть, как страдаешь ты, которую я так обожаю!.. О, да внушит мне мой добрый ангел мысли, да вложит в уста мои те слова, которыми бы я могла утишить бурю в твоей груди и излить целебный бальзам на твои раны!

Королева. О, ты сама будешь моим добрым ангелом, добрая, сострадательная Ретленд! Скажи, не горько ли это, что такого хорошего человека выставляют изменником? Что такой герой, которого чтили, как бога, будто бы до того унизился, что хочет лишить меня моего ничтожного престола?

Ретленд. И он покушался на это? Он мог желать этого? Нет, королева, нет, наверное нет! Как часто слышала я его отзывы о тебе! С какою преданностью, с каким благоговением, с каким восторгом говорил он о тебе!

Королева. Ты действительно слышала его речи обо мне?

Ретленд. И всегда он говорил как человек восторженный, в котором говорит не холодный рассудок, а пылкое внутреннее чувство, с которым он не в силах совладать. „Она, — говорил он, — богиня среди женщин и так высоко стоит надо всеми, что то, чем мы в них всего более восхищаемся, красота и очарование, в ней только тени, которые сменяются тем более ярким светом. Все женские совершенства затмеваются ею, как слабое сияние звезды теряется в ослепительном блеске солнца. Ничто не может превзойти

ее доброты; сама милость в лице ее царит на этом счастливом острове; законы ее почерпнуты из вечной небесной книги законов и снова начертываются там самими ангелами. О, — воскликнул он при этом со вздохом, в котором выразилась вся его сердечная преданность, — о, зачем она не может быть бессмертною! Я не желал бы пережить ту роковую минуту, когда бог призовет к себе это блестящее подобие свое и над Британиею разом разольется мрак и смятение!"

Королева. Он говорил это, Ретленд?

Ретленд. Это, да и еще многое. Он всегда был неисчерпаем и правдив в похвалах тебе, неиссякаемый поток которых был полон самых чистых помыслов о твоей особе.

Королева. О Ретленд! Как охотно верю я твоему свидетельству о нем!

Ретленд. И ты еще можешь считать его изменником?

Королева. Нет, однако он нарушил законы. Мне стыдно защищать его. Я даже не решаюсь видеться с ним.

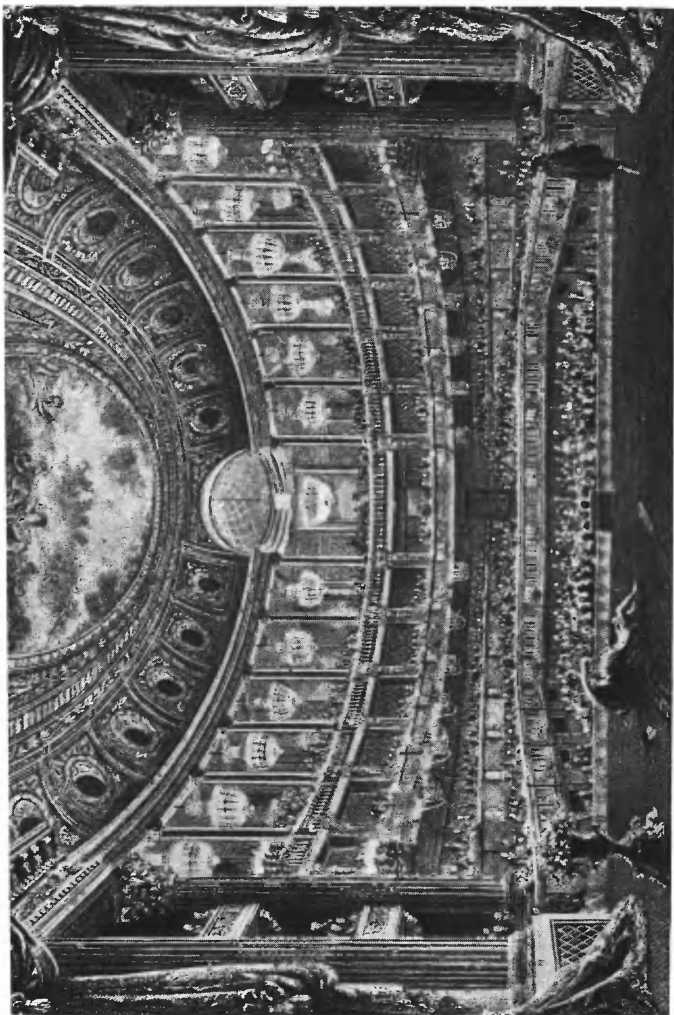
Ретленд. Не видеться с ним, королева? Не видеться? Заклинаю тебя тем состраданием, которое воздвигло себе трон в твоей душе! Ты должна его видеть! Стыдиться! Чего же? Того ли, что ты будешь милосердна к несчастному? Бог милосерд, а королей должно позорить милосердие. Нет, королева, будь верна себе и в этом деле. Да, ты будешь милосердна, ты увидишь его, хоть раз только...

Королева. Его, который так пренебрег моим прямым приказанием? Его, который так самовольно смел явиться мне на глаза? Почему он остался там, где я ему приказала остаться?

Ретленд. Не ставь ему этого в вину! Объясни все той опасностью, которая ему угрожала. Он слышал, что здесь происходило, как все старались унижить его, сделать подозрительным в твоих глазах. Правда, он приехал сюда без позволения, но с лучшим намерением — с намерением оправдаться и не дать врагам провести тебя.

Королева. Хорошо; так я готова видеть его — и сейчас же. О дорогой Ретленд, как бы мне хотелось увидеть его столь же честным, сколь храбрым я его знаю!

Ретленд. О, питай в себе эту милостивую мысль! Твоя царственная душа не может лелеять других, более справедливых! Честным! Таким ты, наверное, найдешь его. Готова поклясться за него, поклясться всем твоим величием в том, что он никогда не переставал быть честным человеком. Душа его светлее солнца, потому что на солнце есть пятна и оно притягивает к себе земные испарения и плодит гадов. Ты говоришь, что он храбр, а кто не подтвердит этого? А храбрый человек неспособен на низость. Вспомни, как он покарал бунтовщиков, как заставил бояться твоего имени испанцев, которые напрасно расточали сокровища своих Индий для борьбы с тобою. Его имя летело впереди твоих флотов и армий, и часто оно побеждало прежде, чем корабли и войска достигали цели своего назначения



Театральный зал в Версальском дворце
С гравюры Аллен по рисунку Маккензи



Иллюстрация к „Минне фон Барнгельм“
Лессинга

С гравюры Ходовецкого по его же рисунку
Государственный музей Изобразительных искусств

Королева (*в сторону*). Как она красноречива! О эта пылкость, эта искренность... Простое сострадание не заходит так далеко. Сейчас увидим! (*К Ретленд*) И потом, Ретленд, его наружность...

Ретленд. Да, королева, и наружность его! Никогда еще наружность не соответствовала в такой мере душевным совершенствам!.. Признайся, королева, ты ведь сама так красива, — еще не было человека красивее его! Какая величественная, благородная, смелая и повелительная осанка! В какой гармонии все члены! А в целом сколь кроткий и приятный вид! Это образец человека, созданного природой! Редкий образец искусства, так как искусству приходится извлекать из сотни явлений то, что здесь сосредоточилось в одном человеке!

Королева (*в сторону*). Так и знала! Этого нельзя выносить долее. (*К Ретленд*) Что с тобой, Ретленд? Ты вне себя! Слова и образы опережают друг друга. Какая мысль так овладела тобою? Королева ли твоя, или сам Эссекс вызывают в тебе эту искреннюю или притворную страстность?.. (*В сторону*) Она молчит. Очевидно, она любит его... Что я сделала? Какую новую бурю подняла я в своей груди! и т. д.

Тут входят Верлей и снова Ноттингем и сообщают королеве, что Эссекс ждет ее приказания. Ему позволяют войти к ней. „Ретленд, — говорит королева, — мы поговорим с тобою в другой раз; теперь ступай: Ноттингем, подойди ко мне ближе“. Эта вспышка ревности превосходно подмечена. Эссекс входит, и тут происходит сцена с пощечиной. Не знаю, можно ли было ее подготовить разумнее и удачнее. Сначала Эссекс, повидимому, готов вполне покориться; но королева приказывает ему оправдаться, и он мало-по-малу разгорячается; он хвастается, требует, упорствует. Однако все это еще не могло бы вывести королеву из себя, если бы сердце ее не было уязвлено ревностью. Тут, собственно, наносит Эссексу удар ревнивая любовница, которая лишь пользуется рукою королевы. Ревность вообще падка на насилие.

Я, с своей стороны, скорее согласился бы только задумать эти сцены, чем написать всего Эссекса Корнеля. Они так характерны, полны жизни и правды, что лучшие французские трагедии кажутся весьма жалкими в сравнении с ними.

Статья LIX

24 ноября 1767 г.

Но о слоге Банка не следует судить по моему переводу. Он должен был совершенно изменить его язык. Он в одно и то же время так груб и так вычурен, так раболепен и так

высокопарен, притом не только в устах разных лиц, а сплошь, что может служить образцом дисгармонии в этом роде. Я старался как можно лучше пробираться между этими двумя подводными камнями, соглашаясь лучше разбиться о первый, чем о второй.

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 только читатели, но даже и многие поэты. Могут ли их герои говорить, как и все люди? Что ж это за герои? *Ampullae et sesquipedia verba.*³¹⁸ — Сентенции, чопорные выражения в локоть длиною — вот, по моему мнению, истинный язык трагедии.

„Мы употребили все средства, — говорит Дидро * (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 слов и совершенно отчетливыми ударениями, только для просторных театральных сцен, только для декламации, положенной на ноты и сопровождаемой инструментальною музыкою, но мы отказались от простоты завязки и разговора и от правдивости изображений“.

Дидро мог бы указать еще на 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 выразить свои мысли и ощущения первыми попавшимися словами, а принуждены выбирать и взвешивать. Но мы, новейшие писатели, отменившие хор, большею частью заставляем наших героев в четырех стенах; какое у нас основание постоянно заставлять их выражаться таким же красивым, изысканным, риторическим языком? Их никто не слышит, кроме тех, кому они позволяют слушать себя: с ними говорят только люди, участвующие в действии вместе с ними, которые, следовательно, находят под влиянием аффекта, а потому у них нет ни охоты, ни времени взвешивать выражения. Этого можно было ожидать только от хора, который хотя и участвовал в ходе пьесы, однако никогда не действовал и больше высказывал суждения

* Второй разговор в приложении к *Fils naturel*.

о действующих лицах, чем принимал истинное участие в их судьбе. Напрасно в этом случае ссылаются на высокое положение этих лиц. Знатные особы научились выражаться лучше простого человека, но они не подчеркивают постоянно, что выражаются лучше его. Меньше всего в минуты возбуждения страсти, из которых каждая обладает красноречием, внушаемым природой, а не изучаемым в какой-нибудь школе, и равно доступным как самому необразованному человеку, так и весьма образованному.

Изысканная, напыщенная, чопорная речь несовместима с чувством. Она не служит истинным выражением ему 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 Банкса, 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 отличного мужа. — Можешь ли ты это говорить? Ты увидишь. — Она просто разозлила меня. Я не могла ее долгие 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.³¹⁹ В угоду им я собрал все эти обломки 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 сям, чтобы придать разговору гибкость и речам такую естественность, будто они плод минутного вдохновения. И при этом они смеются до упаду. Под конец они с сожалением пожимают плечами и говорят: „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.³²⁰ Если же пышность и этикет обращают людей в машины, то дело поэта опять превратить эти машины в людей. Пусть настоящие королевы выражаются сколько им угодно изысканно и напыщенно; его королевы должны выражаться естественно. Пусть он прислушивается внимательно к речам Еврипидовой Гекубы³²¹ и не тужит, что не беседовал ни с какими другими королевами.

Ничего не может быть достойнее и приличнее простой природы. Грубость и неотесанность так же далеки от нее, как высокопарность и вычурность от всего возвышенного. То самое чувство, которое улавливает раздельную черту там, заметит ее и здесь. Самый напыщенный поэт непременно будет поэтом и самым грубым. Оба эти недостатка неразрывно связаны между собой, и ни в одном роде поэзии нельзя так легко впасть в них, как в трагедии.

Впрочем, англичан, повидимому, оскорбляя у Банкаса в особенности один из этих недостатков. Они не столько порицают его за вычурность, сколько за простонародно-грубый язык, которым он заставляет говорить особ столь знатных и столь знаменитых в истории их стран. Они давно выражали желание, чтобы его пьесу переделал писатель, лучше его владеющий языком трагедии. * Наконец это желание исполнилось. Джонс и Брук³²² принялись за работу почти в одно время. Генри Джонс, ирландец по происхождению, по ремеслу был каменщик и, подобно престарелому Бен-Джонсону, променял свою лопатку на перо. После того как уже был издан по подписке том его стихотворений, доставивший ему известность как поэту с большим дарованием, он поставил на сцену своего *Эссекса* в 1753 году. В то время как эта пьеса исполнялась в Лондоне, трагедия Генри Брука уже была дана в Дублине. Но Брук напечатал своего *Эссекса* лишь через несколько лет после этого, и весьма возможно, что он пользовался пьесами Джонса и Банкаса, в чем его упрекали. Говорят, есть еще трагедия *Эссекс* Джемса

* *Companion to the Theatre*, vol. II, p. 105. „Выражения постоянно грубы; в некоторых местах так пошлы, что даже неестественны. И, по моему мнению, ничто так не доказывает слабого признания заслуг со стороны века, как то обстоятельство, что ни один приличный писатель, обладающий истинным поэтическим талантом, не счел стоящим внимания — изобразить столь славный отдел истории тем величавым языком, какой вообще приличен трагедии, особенно когда в ней выводятся личности, быть может, величайшие, какие когда-либо являлись на свете“.

Ральфа. ³²³ Признаюсь, я не читал ни одной из них и знаю о них только из ученых журналов. Об *Эссексе* Брука один французский критик говорит, что в нем автор умел соединить пафос Банка с поэтическими красотами Джонса. То, что он прибавляет о роли графини Ретленд и о сцене ее отчаяния во время казни ее мужа, замечательно. * Мы знакомимся при этом также с парижским партером со стороны, которая не делает ему чести.

Но я читал испанскую пьесу *Эссекс*, которая так своеобразна, что о ней следует сказать несколько слов мимоходом.

Статья LX

27 ноября 1767 г.

Эта пьеса неизвестного автора, ³²⁴ заглавие которой *Смерть за свою повелительницу*. ** Я нашел ее в одном сборнике комедий, напечатанном Иосифом Падрино в Севилье, в котором она по счету — семьдесят четвертая пьеса. Я не знаю, когда она была написана, и не имею данных определить это время хотя бы приблизительно. Очевидно только, что автор не пользовался трудами французских и английских поэтов, обрабатывавших тот же сюжет, и они тоже не пользовались его пьесой. Она вполне оригинальна. Но я не хочу предупреждать суждение читателей.

Эссекс возвращается из экспедиции против испанцев и хочет отдать отчет о ней королеве в Лондоне. В момент своего приезда он узнает, что она находится в двух милях от столицы, в поместьи одной из своих придворных дам, по имени Бланка. Эта Бланка — возлюбленная графа, и в этом самом поместьи он часто имел тайные свидания с нею еще при жизни ее отца. Он тотчас же отправляется туда и пускает в ход хранящийся у него ключ от садовой калитки, с помощью которого он раньше приходил к ней. Понятно, что он хочет прежде видиться со своей возлюбленной, чем с королевой.

* „*Journal Encyclopédique*“, mars 1761. „Графиня Ретленд у него (то есть у Брука) сходит с ума в тот момент, когда ее знаменитого мужа ведут на плафот. Этот момент, когда графиня вполне достойна сожаления, произвел сильное впечатление и даже вызвал одобрение в Лондоне, а во Франции эта сцена показалась бы смешною; она была бы там освистана, и графиню вместе с автором отправили бы в дом умалишенных“.

** *Dar la vida por sa Dama, el Conde de Sex; de un Ingenio de esta Corte.*

Когда он пробирался через сад к ее комнатам, то увидел на тенистом берегу рукава Темзы, проведенного через сад, женщину, опустившую голые ноги в воду (был жаркий летний вечер). Он остановился, пораженный ее красотой, хотя лицо ее было закрыто полумаскою, чтобы не быть узнанной. Красота этой дамы, как и следует, описывается подробно, и в особенности много изощряется автор над изображением прелестных белых ножек в прозрачной воде. Мало того, что восхищенный граф видит две хрустальные колонны в текущем хрустале; он от изумления не в силах разобрать, вода ли это — хрусталь ее ног, попавший в реку, или ее ноги — хрусталь воды, отвердевший и принявший такие формы. * Еще в большее смущение приводит его черная полумаска на ее белом лице; он не может понять, для чего природа произвела такое божественное создание и сочетала на лице ее такой черный базальт с такою блестящею слоновой костью, чтобы вызвать удивление или в насмешку? Женщина еле успела одеться,

* Las dos columnas bellas
 Metió dentro del rio, y como al vellas
 Vi un crystal en el rio desatado,
 Y vi crystal en ellas condensado,
 No supe si las aguas que se vian
 Eran sus pies, que liquidos corrian,
 O si sus dos columnas se formaban
 De las agues, que alli se congelban.

[Она опустила в реку две прекрасные колонны, и, так как, смотря на них, я видел хрусталь, распустившийся в реке, и видел затвердевший в них хрусталь, тогда не знал я, была ли вода, видимая мною, ее ногами, обратившимися в жидкость, или эти две колонны образовались из замерзшей там воды.]

Поэт еще дальше идет в своем сравнении, описывая, как дама, чтобы напиться воды, берет ее в пригоршни и подносит к губам. [„Эта рука, — говорит он, — была до того похожа на прозрачную воду, что сама река остановилась в страхе, боясь, как бы дама не проглотила часть своей руки“.]

Quiso probar a caso
 El agua, y fueron crystalino vaso
 Sus manos, acercó las a los labios
 Y entonces el arroyo lloró agravios,
 Y como tanto, en fin, se parecia
 A sus manos aquello que bebia,
 Temi con sobresalto (y no fue en vano)
 Que se bebiere parte de la mano.

[Захотела она попробовать случайно воду, и хрустальным сосудом служили ее руки; она их приблизила к губам, и в тот же миг поток оплакивания нанесенный ей ущерб. так как то, что пила она, казалось ее же собственными руками; внезапно страх меня объял (и это было не напрасно), что выпит так она могла бы часть своей руки.]

как вдруг раздается крик: „Смерть тиранке“, сопровождаемый выстрелом, а вслед за этим на нее бросаются двое замаскированных мужчин с обнаженными шпагами, так как, повидимому, выстрел не попал в нее. Эссекс, не долго думая, спешит ей на помощь. Он бросается на убийц, но они убегают. Граф хочет погнаться за ними, но дама зовет его к себе и просит не подвергать свою жизнь опасности. Она видит, что он ранен, снимает с себя шарф и дает ему перевязать рану. „Вместе с тем, — говорит она, — этот шарф даст мне возможность узнать вас в свое время, а теперь я должна удалиться, пока этот выстрел не наделал тревоги; мне не хотелось бы, чтобы королева узнала об этом случае, а потому заклинаю вас хранить молчание“. Она уходит, а Эссекс остается, изумленный этим странным происшествием, по поводу которого обменивается различными соображениями со своим слугою Космою. Этот Косма — комический персонаж в пьесе; он остался у решетки сада, когда его господин вошел туда, слышал выстрел, но не мог поспешить на помощь. „Страх стоял на часах у калитки и заграждал ему вход“. Косма трусит за четверых; таковы по общему правилу все испанские шуты. Эссекс признается, что он непременно влюбился бы в прекрасную незнакомку, но Бланка до такой степени завладела его сердцем, что не дает в нем места никакой другой страсти. „Но, — говорит он, — кто же это может быть? Как тебе это кажется, Косма?“ — „Кто же иной, — отвечает Косма, — коль не жена садовника, которая мыла себе ноги?“ По этой сцене можно судить и об остальных. Наконец, они оба уходят; уже поздно, весь дом мог встревожиться от выстрела; поэтому Эссекс не решается пробраться тайком к Бланке и откладывает свое посещение до другого раза.

Тут является на сцену герцог Алансонский ³²⁵ с Флорою, служанкою Бланки. (Действие происходит попрежнему в поместьи, но в комнате Бланки, а предыдущие сцены происходили в саду. Настал следующий день.) Французский король сватал королеву Елисавету за своего младшего брата. Это — герцог Алансонский. Он приехал в Англию под видом посла, чтобы добиться осуществления этого союза. Дело идет на лад: и парламент, и королева согласны; но тем временем он видит Бланку и влюбляется в нее. Теперь он просит Флору помочь ему в этом деле. Последняя не скрывает от него, как мало для него надежды на успех, но не открывает ему, что знает о тех близких отношениях, какие связывают Бланку с графом. Она только говорит, что Бланка хочет выйти за-

муж, а так как она не может рассчитывать на союз с человеком, который гораздо выше ее по положению, то едва ли будет склонна пойти навстречу его любви. (Можно ожидать, что герцог при этом распространится о честности своих намерений, однако, об этом — ни слова! Испанцы в этом отношении далеко не так строги к себе и деликатны, как французы.) Он написал письмо Бланке, которое должна передать Флора. Ему хочется самому видеть, какое впечатление произведет на нее это письмо. Он дарит Флоре золотую цепь, и девушка прячет его в примыкающей к покоям галерее, а на сцену выходит Бланка с Космою, который сообщает ей о приезде своего господина.

Является Эссекс. Бланка очень нежно приветствует его, а граф с большою горячностью говорит ей, как сильно желает оказаться достойным ее любви. Флора с Космою должны удалиться, и Бланка остается наедине с графом. Она напоминает ему, как энергично и с какой настойчивостью он добивался ее любви. Она противилась три года и наконец склонилась на его искательства, сделала его обладателем ее чести, веря его слову, что он женится на ней (*te hice dueño de mí* [я сделаю тебя господином моей чести] — *honor* — это испанское выражение несколько сильно). Только вражда, разделявшая их семьи, не позволяла им осуществить этот союз. Эссекс не возражает и прибавляет, что после смерти отца и брата этому мешала только экспедиция против испанцев, вверенная ему. А теперь он счастливо окончил ее: теперь он немедленно хочет просить у королевы дозволения на их брак. — „И потому я могу доверить тебе все мои тайны, — говорит Бланка, — как моему возлюбленному, как моему жениху и другу“.

Статья LXI

1 декабря 1767 года

После этого она начинает длинный рассказ о судьбе Марии Шотландской. Мы узнаем (сам Эссекс, наверное, давно уже знает все это), что отец Бланки и брат были горячо преданы этой королеве, что они не хотели принимать участия в притеснениях этой невинной королевы: поэтому Елисавета велела их арестовать и тайно казнить в тюрьме. Неудивительно после этого, что Бланка ненавидит Елисавету,

что она твердо решила отомстить ей. Правда, Елисавета впоследствии приняла ее в число своих придворных дам и почитала доверием. Но Бланка непримирима. Напрасно королева незадолго перед этим избрала ее поместье предпочтительно перед всеми другими, чтобы провести там спокойно несколько дней в лучшее время года. Самым этим предпочтением Бланка и решилась воспользоваться на гибель ей. Она написала своему дяде (Роберто), который бежал в Шотландию из страха, что его может постичь та же участь, как и его брата, ее отца, и там скрывается. Дядя приехал; он-то и взялся убить королеву в саду. Теперь и Эссекс знает, и мы вместе с ним, кому он спас жизнь. Но Бланка не знает, что Эссекс помешал осуществлению ее плана. Напротив, она рассчитывает на беспредельную его любовь, в которой он уверяет ее, и решается не только сделать его своим соумышленником, но и поручить ему более успешное осуществление своего замысла. Он должен написать ее дяде, который опять бежал в Шотландию, и войти в тайное соглашение с ним. Тиранка должна умереть; ее все ненавидят; смерть ее будет благодеянием для отечества, и нет человека достойнее Эссекса оказать стране это благодеяние.

Эссекс крайне озадачен подобным поручением. Бланка, его дорогая Бланка, может считать его способным на такое предательство? Как он стыдится своей любви в эту минуту! Но что ему делать? Высказать ли свое отвращение к этому замыслу, как бы следовало? Станет ли она от этого меньше упорствовать в своем гнусном намерении? Не сообщить ли об этом королеве? Это невозможно: Бланка, все еще дорогая ему Бланка, подвергнется опасности. Не попытаться ли отклонить ее от ее замысла просьбами и убеждениями? Но разве он не знает, насколько бывает мстительна оскорбленная женщина, как трудно смягчить ее мольбами и утратить опасностями. Его уговоры и негодование ведь легко могут привести ее в отчаяние, так что она откроется другому лицу, которое не будет так же добросовестно и на все решится из любви к ней. Быстро обдумав все это, он решается играть притворную роль, чтобы заманить в западню Роберто — так зовут дядю Бланки — со всеми его приверженцами.

Бланку мучит нетерпение, так как Эссекс не тотчас же отвечает ей. „Граф! — говорит она: — если ты долго будешь совещаться сам с собою, значит, ты не любишь меня. Уже и нерешительность — преступление неблагодарных!“ — „Успо-

койся, Бланка! — отвечает граф: — я решился!“ — „А на что?“ — „Я объясню это тебе тотчас письменно“.

Граф садится писать письмо ее дяде, а в это время входит герцог с галлерей. Он любопытствует узнать, кто так долго беседует с Бланкой, и удивляется, видя графа Эссекса. Но еще больше дивится он тому, что приходится ему услышать сейчас же после этого. Эссекс написал письмо Роберто и сообщает Бланке содержание его; он хочет передать его с Космою. Роберто должен приехать в Лондон со всеми своими друзьями, но чтобы все они приехали порознь; Эссекс намерен послать на помощь ему своих людей; он пользуется любовью народа; нет ничего легче при этом, как захватить в свои руки королеву; ее судьбу можно считать решенной. „Но ранее погибну я“, восклицает герцог, неожиданно появляясь и подступая к ним. Граф и Бланка изумлены его неожиданным появлением; но к удивлению первого примешивается и чувство ревности. Он воображает, что Бланка спрятала герцога у себя. Но герцог оправдывает Бланку, уверяя, что она вовсе и не знала об его присутствии; он нашел галерею отпертую и вошел сам — посмотреть картины.

Статья LXII

4 декабря 1767 года

После этого герцог продолжает упрекать его за его поступок, но несколько смягчает тон. Он советует ему обратиться к более благородному образу мыслей; он готов забыть то, что слышал; он уверен, что Бланка не разделяет мыслей графа и что она сказала бы ему то же самое, если бы он, герцог, не предупредил ее. Наконец герцог заключает: „Еще раз, граф, придите в себя. Откажитесь от такого недостойного замысла! Будьте опять самим собою. Если же не послушаете моему совету, то подумайте, что у вас есть голова у Лондона палач“. С этими словами герцог удаляется. Эссекс находится в положении крайне затруднительном: ему обидно, что его считают изменником; однако теперь он не может оправдаться перед герцогом; ему надобно терпеливо ждать конца, который покажет, что он был всего преданнее своей королеве именно тогда, когда казалось, что он вовсе ей не предан. Так думает он про себя, а Бланке говорит, что сейчас же пошлет письмо ее дяде, и с этими словами уходит. Бланка

уже уходит, проклиная свою злосчастную судьбу; но она утешает себя тем, что замысел графа открыт герцогом, а не человеком, более опасным, чем он.

Входит королева со своим канцлером, которому она сообщила о происшествии, случившемся в саду. Она приказывает сторожам тщательнее караулить все входы в замок: завтра она намерена возвратиться в Лондон. Канцлер того мнения, что следует разыскивать убийцу и публично обещать щедрую награду тому, кто их укажет, будь даже он сам участником покушения. „Так как преступников было двое, то легко может быть, что один из них окажется таким же вероломным другом, как и вероломным подданным“. Но королева не одобряет этого плана; она считает более благоразумным замять все это дело и совсем не разглашать, что были люди, осмелившиеся на такое дело. „Весьма важно для государства, — говорит она, — уверить всех, что короли так бдительно охраняются, что измена не может к ним проникнуть и поразить их. Лучше скрывать исключительные преступления, чем карать за них. Пример наказания неотделим от примера вины; и часто последний может в такой же мере соблазнить, в какой первый — утратить“.

Между тем докладывают об Эссексе, и королева принимает его. Отчет его о благополучном окончании своей экспедиции краток. Королева говорит ему весьма обязательным тоном: „Так как снова вижу вас, то исход войны мне достаточно хорошо известен“. Она не хочет слышать ни о каких дальнейших подробностях, пока не наградит его по заслугам, и приказывает канцлеру тотчас же изготовить грамоту, дарующую ему титул адмирала Англии. Канцлер уходит; королева остается наедине с Эссексом, беседа становится откровеннее. На Эссексе шарф; королева замечает его, и Эссекс мог бы из одного этого заключить, что он попал к нему от королевы, если бы он не мог вывести этого раньше из слов Бланки. Королева давно уже тайно любит Эссекса, а теперь она даже обязана ему жизнью. Ей стоит больших усилий скрыть свое чувство. Она задает ему разные вопросы, чтобы испытать у него, не занято ли его сердце и догадывается ли он, кому спас жизнь в саду. На последнее обстоятельство он отчасти намекает в своих ответах и вместе с тем дает понять, что к этой особе он питает такое чувство, которого не осмеливается открыть. Королева уже готова открыться ему, но гордость еще берет в душе верх над любовью. Графу тоже приходится бороться со своей гордостью; он не может

отогнуть от себя той мысли, что королева любит его, хотя сознает, насколько такая мысль дерзновенна. (Легко понять, что эта сцена должна состоять из речей, которые каждый из собеседников говорит в сторону.) Королева сначала отпускает его, потом велит подождать, пока канцлер не принесет грамоты. Ее приносят, и королева передает грамоту Эссексу; последний благодарит, и речи в сторону начинаются с новой силой.

Королева. Глупая любовь...

Эссекс. Наприсное безумие!

Королева. Как она слепая!

Эссекс. Как дерзновенно!

Королева. Ты хочешь, чтобы я так унизилась...

Эссекс. Ты хочешь, чтобы я так высоко вознесся...

Королева. Вспомни, что я королева!

Эссекс. Вспомни, что я подданный!

Королева. Ты низвергаешь меня в бездну...

Эссекс. Ты возносишь меня к солнцу...

Королева. Не обращая внимания на мое величие...

Эссекс. Несмотря на мое низкое положение...

Королева. Но так как ты завладел моим сердцем...

Эссекс. Но так как ты полонила мою душу...

Королева. Умри, не сорвавшись с уст моих!

Эссекс. Умри, и чтобы не было этого слова у меня на устах.

(Разве это не странная беседа! Они разговаривают между собою и в то же время не разговаривают. Один слышит то, чего другой не говорит, и отвечает на то, чего не слышал. Они ловят не звуки слов, а душевные движения. Однако не думайте, что следует быть испанцем, чтобы находить прелесть в таких неестественных тонкостях. Нам, немцам, они тоже нравились лет тридцать тому назад; наши „героические представления“³²⁶ были переполнены ими, и они вообще писались по испанским образцам.)

Королева отпускает Эссекса с приказанием вскоре явиться опять к ней; оба уходят в разные стороны, и этим кончается первый акт. Известно, что в испанских пьесах только три акта, которые они называют *Jornadas* [день, дневной путь] дело одного дня. В самых старинных пьесах было четыре акта „Они ползали на четвереньках, как малые дети“, говорит Лопе де Вега, потому что эти комедии были еще в состоянии детства. Вируэс³²⁷ первый сделал из четырех действий три и Лопе де Вега в этом отношении следовал ему, хотя пер

вые пьесы, написанные им в юности, или, лучше сказать, в детстве, состояли из четырех актов. Об этом мы знаем по одному месту из его *Нового искусства писать комедии*, * 328 которому, впрочем, противоречит одно место в сочинениях Сервантеса, ** 329 где он приписывает себе ту заслугу, что испанскую комедию, состоявшую прежде из пяти актов, он ограничил тремя. Пусть испанские историки литературы решают этот спор; я не буду на нем останавливаться.

Статья LXIII

8 декабря 1767 года

Королева вернулась из загородного поместья, Эссекс тоже. Как только он приехал в Лондон, так поспешил явиться ко двору, чтобы не терять ни минуты. Он открывает с своим Космою второй акт, и действие происходит в королевском замке. По приказанию графа Косма должен был запастись пистолетами. У Эссекса имеются тайные враги, и он боится, что на него нападут, когда он будет возвращаться из замка ночью. Он велит Косме отнести пистолеты в комнату Бланки и дать Флоре спрятать их. В то же время он снимает шарф, потому что хочет идти к Бланке. Она ревнива, и шарф может возбудить в ней подозрение; она, пожалуй, захочет взять его, и Эссексу придется ей отказать в этом. В ту минуту, как Эссекс дает Косме спрятать шарф, входит Бланка. Косма торопится спрятать его, *но не успевает сделать это так быстро, чтобы она не заметила. Бланка уводит Эссекса с со-

* *Arte nuevo de hazer comedias*, приложенная к *Rimas* Лопе де Вега.

El Capitan Virues, insigne ingenio,
Puso en tres actos la Comedia, que antes
Andava en quatro, como pies de niño,
Que eran entonees niñas las Comedias,
Y yo las escrivi de onze y doze años,
De a quatro actos, y de a quatro pliegos,
Porque cado acto un pliego contenia.

[Капитан Вирус, отличный поэт, поставил на три акта комедию, которая раньше ходила на четырех, как дети на четвереньках, потому что в то время комедии были еще детьми, и в возрасте одиннадцати-двенадцати лет написал их в четырех листах, потому что каждый акт умещался на одном листе.]

** В предисловии к комедиям: *Donde me atrevi a reducir las Comedias a tres Jornadas, de cinco que fenian.*

бою к королеве, и граф, уходя, приказывает Косме помалкивать про шарф и никому не показывать его.

Косма, кроме других превосходных качеств, отличается и тем, что он страшный болтун. Он не может сохранить тайны даже в течение часа, боится, как бы тело его от этого не покрылось язвами, и секрет графа во-время напомнил ему, что он уже в течение полутора суток подвергается этой опасности. Он отдает Флоре пистолеты и уже раскрыл рот, готовясь рассказать ей историю о замаскированной даме и о шарфе. Но в эту минуту он сообразил, что прежде надобно сообщить эту тайну более важной особе. Не хорошо будет, если Флора станет хвастаться, что похитила (*dello-ri-ri*) * у него тайну. (Постараюсь показать некоторые образцы испанского остроумия.)

Косме не долго приходится ждать этой важной особы. Бланку сильно мучит любопытство, и она старается поскорее отделаться от графа, чтобы узнать, что такое торопился спрятать Косма. Она тотчас же возвращается и спрашивает, почему он не отправился в Шотландию, куда граф хотел его послать, и он отвечает, что поедет на рассвете. Потом она желает знать, что он спрятал. Она настаивает, но Косма не долго мучит ее. Он говорит ей все, что знает про шарф, и Бланка берет его. Те проявления, которыми он сопровождает свой рассказ, чрезвычайно противны! Его желудок не терпит тайны, у него от нее делается отрыжка и икота, он сует пальцы в рот, его тошнит, и, чтобы освежить рот, он убегает пожевать маслины или айву. Бланка ничего не может понять толком из его болтовни; однако она поняла, что шарф подарен Эссексу одной дамой, в которую он мог, пожалуй, влюбиться, если уже не влюблен. „Ведь он мужчина, — говорит она. — И горе той, которая доверила свою честь мужчине. Самый лучший из них ничего не стоит“. И, чтобы избежать его неверности, она хочет поскорее выйти за него замуж.

Входит королева; она в крайнем унынии. Бланка спрашивает, не позвать ли других придворных дам, но королева предпочитает остаться одна. Пусть только придет Ирена пет

* *Alla Flora; mas no,
Sera persona mas grave...
No es bien que Flora se alabe
Que el cuento me desfloró.*

[Вот Флора: но нет, это должна быть особа более важная — не хорошо если Флора будет хвастаться, что она первая узнала от меня рассказ.]

у ее комнаты. В одну дверь уходит Бланка за Иреною, а в другую входит граф.

Эссекс любит Бланку, но он достаточно честолюбив, чтобы желать быть и любовником королевы. Он сам себя упрекает в этом честолии; за это он и несет наказание; сердце его принадлежит Бланке, и эгоистические побуждения не должны отделять его от нее; страсть по расчету не должна брать верх над истинною страстью. Он готов уже удалиться, но в эту минуту замечает королеву; королева, увидевши его, тоже хочет уйти. Но они оба остаются. В это время Ирена начинает петь за дверями комнаты. Она поет редондилью, ³³⁰ небольшую песенку в четыре стиха, смысл которой таков: „Если мои любовные жалобы дойдут до твоего слуха, то пусть сострадание, какого они заслуживают, пересилит твое негодование, вызванное тем, что я приношу эти жалобы“. Песня эта нравится королеве, и Эссекс хочет воспользоваться песенкой, как предлогом, чтобы скрытым образом высказать ей свою любовь. Он говорит, что переделал эту песенку в глоссу, ³³¹ и просит милости пропеть ее. В ней он изображает себя самым нежным любовником, которому, однако, долг благоговения запрещает открыться предмету своей страсти. Королева хвалит его стихи, но не одобряет его манеру любить. „Любовь, — говорит она между прочим, — о которой молчат, не может быть сильна; любовь укрепляется только взаимностью, и этой взаимности из каприза лишают себя молчанием“.

Статья LXIV

11 декабря 1767 года

Граф возражает, что подлинная любовь не требует никакой награды, а взаимность уже есть награда. Самое молчание для него составляет счастье: пока он молчит про свою любовь, она еще не отвергнута, и он может ласкать себя сладостной мечтой, что, быть может, она будет принята. Несчастный еще счастлив, пока он не знает о своем несчастье. Королева опровергает эти софизмы, так как ей лично весьма важно, чтобы Эссекс не руководился ими. А Эссекс, ободренный ее возражениями, готов сделать то признание, на которое любящий, по утверждению королевы, должен всегда решаться; но в эту минуту входит Бланка с докладом о при-

ходе герцога. Это появление Бланки служит поводом к одному из самых странных сценических эффектов. Бланка надела шарф, отнятый у Космы, что заметила королева, но не заметил Эссекс.

Эссекс. Итак, решаться!.. Смелее!.. Она сама ободряет меня. Зачем умирать от недуга, когда я могу умереть от лекарства? Чего же я еще боюсь? Если так, королева, то...

Бланка (входя). Ваше величество, герцог!

Граф. Совсем некстати пришла Бланка!

Бланка. Он ждет в передней комнате...

Королева. О небо!

Бланка. Позволения...

Королева. Что я вижу!

Бланка. Войти.

Королева. Скажи ему... Что я вижу!.. Скажи ему, чтобы подождал... Я схожу с ума!.. Иди, скажи ему это!..

Бланка. Я повинуюсь.

Королева. Останься! подойди ближе!

Бланка. Что прикажете, ваше величество?

Королева. О, совершенно верно!.. Скажи ему... Нельзя больше сомневаться!.. Ступай, поговори с ним с минуту... Горе мне!.. Пока я сама выйду... и оставь меня.

Бланка. Что такое?.. Я удаляюсь.

Граф. Бланка ушла. Теперь я могу опять продолжать.

Королева. О ревность!

Граф. Я осмеливаюсь объяснить. Осмеливаюсь, полагаясь на его ободрение.

Королева. Мой подарок в чужих руках! Клянусь богом! Я должна стыдиться, что такая страсть овладела мною!

Граф. Итак, вы сказали ваше величество, и я должен этому подчиниться! Счастье, покупаемое ценою страха, дорого стоит; если благородней умереть, то я...

Королева. К чему вы говорите это, граф?

Граф. В надежде на то, что... почему я так трепещу? Если я признаюсь в своей страсти вашему величеству...

Королева. Граф, что за речи! И к кому? Как! Глупец! Безумец! Да знаете ли вы меня? Кто я? И кто вы? Мне кажется, вы потеряли рассудок?

В таком тоне продолжает ее величество распекать бедного графа. Прямо на диво! Она спрашивает, знает ли он, насколько небо выше всех дерзких замыслов людей. Знает ли он, что бурный порыв ветра, стремящийся достичь вершины

Олимпа, должен воротиться назад с полпути? Разве он не знает, что пары, поднимающиеся к солнцу, рассеиваются его лучами? Если кто считает себя упавшим с неба, так это Эссекс. Он удаляется пристыженным и просит прощенья. Королева запрещает ему являться к ней на глаза, велит никогда не входить во дворец и почитать за счастье, что она щадит его голову, в которой могли зародиться такие сумасбродные мысли. Он удаляется; уходит также и королева, и ее вид обличает, как плохо ладит со словами ее сердце.

На смену ей входят Бланка с герцогом. Она прямо призналась герцогу в своих отношениях к графу и в том, что он непременно должен быть ее мужем, или она лишится своей чести. Герцог принимает то решение, какое обязан принять: он готов отречься от своей любви, а чтобы наградить ее за доверие, обещает походатайствовать за нее у королевы, если она откроет Елисавете те отношения, которые связывают ее с графом.

Королева опять входит в глубокой задумчивости. Она не может решить, так ли граф виноват, как кажется. Быть может, это был другой шарф, только крайне похожий на ее. К ней подходит герцог. Он говорит, что желает просить об одной милости, о которой ее просит и Бланка. Бланка сама объяснит это подробнее, он оставит их одних. Герцог уходит.

Королеву мучит любопытство, а Бланка в смущении. Наконец последняя решается говорить. Она не хочет больше зависеть от непостоянства мужчины; она не хочет больше полагаться на его честность в том, чем может завладеть силой. Она умоляет Елисавету о сострадании как женщину, а не как королеву. Так как она должна сознаться в слабости, свойственной ее полу, то желает видеть в ней не королеву, а просто женщину.

Статья LXV

15 декабря 1767 года

— Ты признаешься мне в слабости? — спрашивает королева.

Бланка. Ласки, вздохи, поцелуи и особенно слезы способны погубить самую чистую добродетель. Как дорого стоит мне этот опыт! Граф...

Королева. Граф? Какой граф?

Бланка. Граф Эссекс!

Королева. Что я слышу!

Бланка. Его соблазнительная нежность...

Королева. Граф Эссекс?

Бланка. Он самый, королева...

Королева *[в сторону]*. Горе мне! *[Громко]* Ну, что ж дальше?

Бланка. Я вся дрожу. Нет, я не смею решиться!..

Королева ободряет ее и мало-по-малу выпытывает у нее больше, чем Бланка желала сказать, гораздо больше, чем сама королева хотела узнать. Она слышит, где и как был счастлив граф; а когда она наконец узнает, что он обещал жениться на ней, и что Бланка настаивает на исполнении этого обещания, то буря, столь долго сдерживаемая, вдруг разражается: Королева весьма обидно издевается над доверчивой девушкой и прямо запрещает ей думать о графе. Бланка без труда угадывает, что эта горячность королевы происходит от ревности и дает ей понять это.

Королева. Ревность?.. Нет; просто твое поведение возмущает меня. Но положим... да, положим... что я бы любила графа... Я бы любила его, а другая была бы так дерзка, так безрассудна, что любила бы его вместе со мною... что я говорю, любила?.. только смотрела на него... что я говорю, смотрела?.. только допускала мысль о нем... Разве бы в таком случае она не поплатилась за это жизнью?... Ты видишь, как раздражает меня толы предполагаемая, воображаемая ревность; пойми из этого, что бы я сделала, если бы это, действительно, была ревность. Теперь я только притворяюсь ревнивою; остерегайся действительно возбудить во мне это чувство!

В I.

Le Hamé una noche oscura...

Reina.

I vino a verte?

В I.

Plugiera

A Dios, que no fuera tanta

Mi desdischa, y su fineza.

Vino mas galan que nunca,

I yo que dos veces ciega,

Por mi mal, estaba entoncas

Del amor, y las tinieblas...

[Бланка. Я позвала его однажды темной ночью... Королева И он пришел к тебе?

Бланка. О, если бы богу угодно было, чтобы мое несчастье и любовь были не так сильны. И он пришел, был страстнее, чем когда-либо я, на мою беду, была вдвойне ослеплена любовью и мраком...]

С этою угрозою королева уходит, оставляя Бланку в полнейшем отчаянии. Только этого и недоставало после тех обид, на которые Бланка имела право жаловаться. Королева лишила уже ее отца, брата и всего состояния, а теперь хочет отнять и графа. Желание мести уже созрело в ее душе; но зачем Бланке ждать, пока другой отомстит за нее? Она сама сделает это и еще сегодня вечером. Как придворная дама королевы, она должна помочь ей раздеться; она останется с нею одна, и в случае недостатка не будет... Бланка видит, что королева возвращается в сопровождении канцлера, и она уходит, чтобы приготовиться к выполнению своего замысла.

У канцлера в руках разные письменные донесения, которые королева приказывает ему положить на стол; она просмотрит их перед отходом ко сну. Канцлер хвалит необыкновенную энергию, с которою она посвящает себя государственным делам; королева говорит, что это ее обязанность, и отпускает канцлера. Теперь королева одна; она принимается за бумаги. Она хочет стряхнуть с себя любовную тоску и предаться занятиям, более достойным ее. Но первая бумага, попавшая ей в руки, это — прошение графа Феликса. Графа! „Так то, что мне первое попало под руку, непременно должно быть от графа!“ Это превосходная деталь. Душою королевы снова всецело завладевает тот граф, о котором она не хотела было думать. Его любовь к Бланке, как стрела, пронзает ей сердце, и жизнь становится ей в тягость. Пока смерть не освободила ее от этой муки, она хочет искать облегчения у сна, этого брата смерти, и засыпает.

В это время входит Бланка с одним из пистолетов графа, которые она нашла в своей комнате (поэт недаром повел дело так, что они были отнесены туда в начале этого акта). Она застаёт королеву одну и уснувшею; можно ли желать минуты, более благоприятной? Но граф в это время искал Бланку и не нашел ее в ее комнате. Без сомнения, вы догадываетесь, что случилось. Он приходит за нею сюда и приходит как раз во-время, чтобы удержать смертоносную руку Бланки и вырвать у нее пистолет, уже направленный на королеву. Но, пока он борется с нею, раздаётся выстрел: королева просыпается, и из замка отовсюду сбегаются люди.

Королева (*просыпаясь*). А! Что это такое?

Канцлер. Сюда! сюда! Что это за шум в комнате королевы? Что здесь случилось?

Эссекс (с пистолетом в руке). Ужасный случай!

Королева. Что это значит, граф?

Эссекс [в сторону]. Что мне делать?

Королева. Бланка, что это значит?

Бланка [в сторону]. Моя смерть неизбежна.

Эссекс [в сторону]. В каком я смущении!..

Канцлер. Как! Граф изменник?

Эссекс (в сторону). На что мне решиться? Если я буду молчать, то вся вина падет на меня. А если скажу правду, то буду гнусным обличителем моей возлюбленной, моей Бланки, моей дорогой Бланки.

Королева. Кто предатель? Вы, граф? Ты, Бланка? Кто из вас был моим спасителем? Кто убийцею? Мне казалось, будто я во сне слышала, как оба, и граф и Бланка, кричали: Изменница! Изменник! Но только один из вас может заслужить это название. Если один из вас покушался на мою жизнь, то другому я обязана ею. Граф, кому обязана я ею? Бланка, кто хотел меня убить?.. Вы молчите? Хорошо, молчите! Я хочу оставаться в этой неизвестности. Я не хочу знать невиновного, чтобы знать и виновного. Быть может, мне так же будет прискорбно узнать моего защитника, как и моего врага. Я охотно прощу Бланке ее измену, я забуду ее, если только граф был невиновен.

Но канцлер объявляет, что если королева так решает дело, то он не может этого допустить; преступление слишком велико; исполняемая им должность требует расследовать его, в особенности потому, что все, повидимому, свидетельствует против графа.

Королева. Канцлер прав; надобно расследовать дело. Граф..

Эссекс. Королева!..

Королева. Откройте истину... [в сторону] Но как страшится моя любовь услышать ее!.. Это Бланка?

Эссекс. О, я несчастный!

Королева. Это Бланка желала моей смерти?

Эссекс. Нет, королева, не Бланка!

Королева. Так вы?

Эссекс. Жестокая судьба!.. Не знаю.

Королева. Вы не знаете?.. Но как попало в ваши руки это орудие убийства?

Граф молчит, и королева приказывает отвести его в Тауэр. А Бланка, до дальнейшего разъяснения дела, должна содержаться под стражей в своей комнате. Их уводят, и тем кончается второй акт.

Статья LXVI

18 декабря 1767 года

Третий акт начинается длинным монологом королевы; она прибегает в нем ко всем ухищрениям, внушаемым любовью, чтобы оправдать графа. Она допускает всевозможные вероятности, чтобы не видеть в нем ни любовника Бланки, ни своего убийцы. В своих предположениях о Бланке она заходит слишком далеко и вообще думает по этому поводу совсем не так скромно и деликатно, как мы бы этого желали вообще, и в особенности на нашей сцене. *

Входят герцог с канцлером; первый изъясняет королеве свою радость по поводу благополучного спасения ее жизни, второй представляет ей новую улику, свидетельствующую против Эссекса. На пистолете, взятом из рук его, изображено его имя; он принадлежит ему, а кому он принадлежит, тот, бесспорно, и намеревался пустить его в дело.

Но ничто, повидимому, так бесповоротно не уличает Эссекса, как то, что происходит в дальнейшем. Косма хотел на рассвете ехать в Шотландию с известным нам письмом, но его задержали. Его отъезд очень похож на бегство, а такое

* No pudo ser que mintiera
Blanca en lo que me conto
De gozarla el Conde? No,
Que Blanca no lo fingiera:
No pudo haverla gozado,
Sin estar enamorado,
I quando tierno, y rendido,
Entonces la haya querido,
Ne puedo haverla olvidado?
No le vieron mis antojos
Entre acogimientos sabios,
Mui callando con los labios,
Mui bachiller con los ojos.
Quando al decir sus ojos
I su despecho reni?

[Не лгала ли Бланка, рассказывая мне, что она отдалась графу? Нет, Бланка не выдумала этого. Но не удовлетворил ли граф свою страсть, не будучи влюблен в нее? А если он страстно и искренно любил ее, то разве не мог забыть? Разве я не видела любовь ко мне, при невинном свидании, весьма безмолвную на устах, но весьма красноречивую во взглядах, когда он поведал мне свою тоску, а я укоряла его за его печаль?]

бегство ведет к догадке, что он мог принимать участие в преступлении своего господина. Поэтому его ведут к канцлеру, и королева приказывает допросить его в своем присутствии. Легко угадать, как оправдывается Косма. Он ничего не знает, и, когда у него спрашивают, куда он хотел ехать, он не заставляет себя просить и открывает истину. Он показывает письмо, которое его граф приказал передать другому графу в Шотландии, а содержание письма мы знаем. Его читают, и Косма немало удивлен узнавши, в чем дело. Но еще больше его удивляет конец письма, где подателя называют лицом доверенным, которому Роберто вполне может вверить свой ответ. „Что я слышу? — восклицает Косма. — Я доверенное лицо? Вот так штука! Никакой я не доверенный; никогда им не был и не хочу никогда быть. Разве я похож на доверенное лицо? Хотел бы я знать, что во мне нашел мой господин такого, чтобы составить обо мне такое мнение. Я доверенный? Я, кому хранить малейшую тайну, великая тягость? Я знаю, например, что Бланка и мой господин любят друг друга и что они тайно обвенчаны... Я давно хотел облегчить себе душу и теперь хочу это сказать, чтобы вы, господа, хорошо знали, какой я поверенный. Жаль, что это не что-нибудь поважнее, я тоже бы сказал все!“

Это известие столь же глубоко огорчает королеву, как и убеждение в измене графа, которое она черпает из его злощастного письма. Герцог считает нужным теперь нарушить свое молчание и не скрывать больше от королевы того, что он случайно услышал в комнате Бланки. Канцлер настаивает на казни изменника, и как только королева остается одна, то и поруганный сан ее, и оскорбленная любовь подстрекают ее решиться подписать смертный приговор графу.

Поэт переносит нас теперь к Эссексу в тюрьму. Приходит канцлер и сообщает графу, что парламент признал его виновным и приговорил к смертной казни, и приговор этот будет исполнен завтра. Граф уверяет в своей невинности.

Канцлер. Я охотно бы поверил в вашу невинность, милорд, но против вас столько улик! Не вы ли писали письмо к Роберто? Не ваша ли там подпись?

Эссекс. Да, это так.

Канцлер. А разве герцог Алансонский не слышал, как вы в комнате Бланки высказывали намерение убить королеву?

Эссекс. Что он слышал, то слышал.

Канцлер. А когда королева проснулась, граф, разве она не видела вас с пистолетом в руке? А пистолет, на котором вырезано ваше имя, разве не ваш?

Граф. Не могу это отрицать.

Канцлер. Значит, вы виновны.

Граф. Вот это я отрицаю.

Канцлер. Но как же это случилось, что вы написали письмо к Роберто?

Граф. Я не знаю.

Канцлер. Как это случилось, что герцог слышал ваши замыслы, уличающие вас в измене?

Граф. Потому что так небу было угодно.

Канцлер. Каким образом оказалось в вашей руке орудие убийства?

Граф. Потому что мне очень не везет.

Канцлер. Если все это несчастье, а не ваша вина, то поистине, мой друг, судьба сыграла с вами злую шутку. Вам придется поплатиться за нее головою.

Эссекс. Плохо.

„Не знаете ли, ваша милость, — спрашивает Косма, находящийся при этом, — не повесят ли и меня тут же?“ Канцлер отвечает: нет! потому что его господин вполне оправдал его, а граф просит канцлера дозволить ему перед смертью поговорить с Бланкой. Канцлер сожалеет, что он, как судья, должен отказать ему в этой просьбе, так как решено, что казнь должна совершиться по возможности в тайне из страха перед соумышленниками, которых, быть может, у него много как между знатными лицами, так и среди простого народа. Он советует ему приготовиться к смерти и уходит. Граф только затем и желал поговорить еще раз с Бланкою, чтобы отклонить ее от ее замысла. Так как он не мог сделать этого на словах, то решается сделать письменно. Честь и любовь обязывают его жертвовать жизнью ради Бланки. Но эту жертву, о которой влюбленные только толкуют, он же один приводит в исполнение, он просит Бланку не делать бесплодной. Настала ночь; он садится писать и приказывает Косме тотчас же после его смерти вручить Бланке то письмо, которое он ему теперь даст. Косма уходит, чтобы тем временем выспаться.

Статья LXVII

22 декабря 1767 года

Затем следует сцена, какой едва ли можно было ожидать. Все затихло и успокоилось, как вдруг та самая дама, которой

Эссекс спас жизнь в первом акте, входит в тюрьму к графу в том же самом наряде, со свечою в руке и с полумаскою на лице. Это — королева. „Граф спас мне жизнь, — говорит она себе, входя, — и я у него в долгу. Граф хотел отнять у меня жизнь, это требует мести. Приговор есть некоторое удовлетворение правосудия, теперь же предстоит удовлетворить чувства любви и благодарности“. Подойдя ближе, она видит, что он пишет. „Без сомнения, к своей Бланке! — говорит она. Что ж за беда? Я пришла по влечению любви, самой пламенной, самой бескорыстной любви. Замолчи же, ревность! Граф!“ Граф слышит, что его зовут, оглядывается и вскакивает от изумления. „Что я вижу!“ — „Не сон, — продолжает королева, — а действительность. Поскорее убедитесь в этом, и не будем терять в сомнениях дорогие минуты. Вы припомните меня? Я та самая, кому вы спасли жизнь. Я слышала, что вы завтра должны умереть, и пришла заплатить вам долг — подарить вам жизнь за жизнь. Ключи от тюрьмы я сумела добыть. Не спрашивайте у меня, каким образом. Вот они, возьмите; ими вы отперете двери, ведущие в парк; бегите, граф, и спасайте вашу жизнь, которая мне так дорога“.

Эссекс. Дорога? Вам?..

Королева. А иначе разве я решилась бы на то, что сделала?

Эссекс. Сколь хитроумна судьба, преследующая меня. Она находит новый способ — и в счастье сделать меня несчастным. Я кажусь счастливым, потому что меня приходит освободить та, которая желает моей смерти но я тем несчастнее, потому что моей смерти желает та, которая предлагает мне свободу...

Королева из этого понимает, что Эссекс узнал ее. Он решительно отказывается от милости, предложенной ему, но просит заменить ее другою.

Королева. Какую же?

Эссекс. Тою, государыня, которая, сколько мне известно, находится в вашей власти, — милостью дать мне видеть лицо королевы. Это единственная милость, ради которой я не стыжусь напомнить о том, что я сделал для вас. Клянусь жизнью, которую я спас вам, заклинаю вас оказать мне эту милость.

Королева [*в сторону*]. Что мне делать? Быть может, увидев меня, он станет оправдываться. Только этого я и желаю.

Эссекс. Не замедляйте моего счастья, государыня!

Королева. Пусть так, если вы этого непременно хотите, граф, но сперва возьмите вот этот ключ; от него зависит ваша жизнь. Что я могу сделать для вас теперь, того, пожалуй, после не смогу. Возьмите; я хочу, чтобы ваше спасение было обеспечено.

Эссекс (*беря ключ*). Крайне благодарен за эту предусмотрительность. Теперь я горю желанием прочесть мою судьбу на лице королевы или на нашем.

Королева. Граф, хотя оба эти лица одно и то же, но то лицо, которое сейчас перед вами, принадлежит лишь мне одной; это же лицо (*снимает маску*) принадлежит королеве. Того лица, с которым вы прежде говорили, больше нет.

Граф. Теперь я умру довольный! Конечно, преимущество сана королевы — помиловать виновного, который видит ее лицо, и мне может быть оказано это благодеяние закона. Но я желаю рассчитывать не на это, а на самого себя. Я решаюсь напомнить королеве о заслугах, оказанных мною ей и государству...

Королева. Я об них сама уже вспоминала. Но ваше преступление, граф, больше ваших заслуг.

Эссекс. И мне нельзя ничего ждать от благосклонности моей королевы?

Королева. Ничего.

Эссекс. Если королева так строга, то обращаюсь к той даме, которой я спас жизнь. Она, вероятно, мягче отнесется ко мне?

Королева. Она уже сделала больше, чем должна была сделать. Она открыла вам путь — уклониться от правосудия.

Эссекс. И больше я не заслужил перед тою, которая обязана мне жизнью?

Королева. Вы уже слышали, что я — не та дама. Но положим, что и так. Разве я не возвращаю вам то же самое, что получила от вас?

Эссекс. Каким же образом? Конечно, не тем, что вы мне дали ключ?

Королева. Разумеется, этим.

Эссекс. Путь, который может быть открыт мне этим ключом, путь не к жизни, а к позору. То, что мне должно дать жизнь, не должно казаться служащим моей боязливости. Не думает ли королева наградить меня этим жалким ключом за те королевства, которые я ей приобрел, за кровь, которую я за нее проливал, наконец за ту жизнь, которую я ей спас? Я хочу или быть обязанным всей жизнью более пристойному средству, или умереть. (*Подходит к окну*).

Королева. Куда вы идете?

Эссекс. Ничтожное орудие моего спасения и бесчестия! Если в тебе все мои надежды, то пусть они погибнут в пучине волн! (*Он открывает окно и бросает ключ через решетку в канал*). Бегство было бы слишком дорогой ценой для моего спасения.

Королева. Что вы сделали, граф? Вы очень дурно поступили.

Эссекс. Умирая, я буду по крайней мере в праве громко воскликнуть, что покидаю неблагодарную королеву. А если она не хочет слышать этот

упрек, то пусть подумает о другом средстве спасти меня. Одного недостойного средства я лишил ее. Еще раз указываю на мои заслуги: от нее зависит наградить их или воспоминанием о них увековечить свою неблагодарность.

Королева. Я должна подвергнуться последней опасности. По правде, без ущерба для моего достоинства я больше ничего не могла для вас сделать.

Эссекс. Итак, я должен умереть?

Королева. Неизбежно. Женщина хотела спасти вас; королева должна дать ход правосудию. Утром вы должны умереть; и утро уже наступило. Я вполне сочувствую вам; скорбь терзает мое сердце; но такова участь королей, что они меньше других могут действовать по влечениям сердца. Граф, поручаю вас провидению!..

Статья LXVIII

Они обменялись еще несколькими словами на прощанье, раздалось еще несколько восклицаний среди тишины. И потом оба, и граф и королева, расходятся, каждый в свою сторону. Надобно предположить, что граф, выходя из тюрьмы на эшафот, отдал Косме письмо к Бланке, потому что через минуту последний входит и говорит, что его господина повели на казнь. Как только она совершится, он передаст письмо согласно обещанию. Но при виде его в нем пробуждается любопытство. „Что может заключаться в этом письме? Свидетельство о браке? Но оно опоздает. Копия с приговора? Но он не пошлет ее той, которую оставляет вдовою. Духовное завещание? Тоже не может быть. Так что же наконец?“ Любопытство его разгорается все сильнее; в то же время ему приходит в голову, что раз ему уже почти стоило жизни то, что он не знал, что написано в письме его господина. „Я чуть не сделался доверенным лицом! К чорту это доверие! Нет, вперед этому со мною не бывать!“

Одним словом, Косма решается распечатать письмо, что и делает. Разумеется, он крайне поражен его содержанием; он хочет как можно скорее сбить с рук документ, заключающий в себе такие важные и опасные вещи. Он содрогается при одной мысли, что его могут увидеть в его руках, прежде чем он его сам отдаст, и потому спешит отнести его прямо королеве.

В это самое время входит королева с канцлером. Косма хочет подождать, пока она переговорит с ним, и отходит

и сторону. Королева отдает канцлеру последнее распоряжение относительно казни графа. Она должна совершиться тайно и без промедления; народ не должен ничего знать о ней, пока обезглавленный труп немым языком не призовет его к верности и покорности. Канцлер должен принести голову графа в залу и положить под ковер рядом с окровавленным топором, потом собрать государственных сановников и разом сообщить им о преступлении и о наказании, а также этим примером напомнить им их обязанности и объяснить, что королева настолько же умеет быть строгой, насколько желает быть милостивой. И все это, как заставляет ее говорить поэт, согласно с нравами и обычаями страны.

Канцлер удаляется с этими приказаниями, а Косма подходит к королеве. „Это письмо, — говорит он, — мне дал мой господин, чтобы передать Бланке после его смерти. Я распечатал его, сам не знаю зачем; а так как я прочел в нем такие вещи, которые вы должны знать, ваше величество, и которые, пожалуй, могут еще послужить на пользу графу, то и принес его к вам, а не к Бланке“. Королева берет письмо и читает: „Бланка! Приближается мой последний час; мне не позволили говорить с тобою, и я решил на письме обратиться к тебе с увещанием. Но прежде узнай меня: я никогда не был изменником, каким, может быть, казался тебе; я обещал помочь тебе в известном деле только для того, чтобы оказать действительную услугу королеве и заманить в Лондон Роберто с его сообщниками. Суди, как сильна моя любовь, если, несмотря на это, я решился скорее умереть сам, чем подвергнуть опасности твою жизнь. Теперь увещаю тебя: откажись от замысла, к которому тебя подстрекает Роберто. Ты остаешься без меня, и не каждый день найдется такой человек, который бы любил тебя настолько, чтобы согласился для спасения твоей жизни умереть изменником“.

— Человек! — вскричала потрясенная королева. — Что ты принес мне?

— Что ж, — говорит Косма, — я все еще доверенное лицо?

— Беги скорее спасать твоего господина! Скажи канцлеру, чтобы остановили казнь! Стража! Ведите его сию минуту ко мне — графа, скорее!“ И вот его приводят: приносят его труп. Как велика была радость, разом озарившая королеву при мысли, что ее граф невиновен, так беспредельны ее печаль и ярость, что он казнен. Она проклинает ту поспешность, с которою исполнили ее приказание; и теперь, Бланка, прелещи!

Так кончается эта пьеса, которую я, быть может, слишком долго занимал читателей, а может быть, и нет. Мы так мало знакомы с драматическими произведениями испанцев; я не знаю ни одной пьесы, которая была бы переведена у нас или хотя сообщена в извлечении. Хотя *Виргиния* Августино де Монтиано и Луйандо ³³² написана по-испански, но это не испанская пьеса, а просто опыт в чисто французском стиле, правильный, но холодный. Я весьма охотно признаюсь, что далеко не имею о нем того благоприятного мнения, какое имел прежде. * Если вторая пьеса того же автора не удачнее первой, если новые испанские поэты, желавшие идти по этой дороге, имели не больше успеха, то пусть они не ставят мне в вину того, что я больше питаю сочувствия к их старым поэтам, Лопе де Вега и Кальдерону, чем к ним.

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: вполне оригинальная фабула, чрезвычайно замысловатая интрига, обилие своеобразных и совершенно новых театральных приемов, самые необычайные положения, превосходно задуманные и до конца выдержанные характеры, нередко много благородства и силы в выражении.

Это, бесспорно, красоты; я не говорю, что самые высшие, и не отрицаю того, что они весьма легко переходят в романичность, авантюризм и 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 красоты, 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 приличны, но искусственны. Вот следствия благопристойности!

Ну, а Косма, этот испанский гансвурст, ³³³ эта чудовищная смесь самых грубых шуток с напыщенными речами, это соединение комического элемента с трагическим, которыми так ославил себя испанский театр? Я вовсе не намерен оправдать

* *Theatralische Bibliothek, Erstes Stück, S. 117.*

вать 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 то уважение, которого требуют к себе высшие лица, идет вразрез с образом жизни, этикетом, обрядностью и всеми теми выдумками, которыми стараются убедить большинство людей, что есть меньшинство, имеющее совершенно иной характер, чем оно. Тогда мне приятнее будет самое бессмысленное смешение грубых элементов с возвышенными, шуток с серьезным делом, черного с белым, чем то бесцветное однообразие, которым наводит на меня скуку хороший тон, высший свет, придворные манеры и другие подобные пустяки. Но здесь следует принять в соображение совсем другие вещи.

Статья LXXIX

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 ему приходилось вторить поневоле. В своей эпической поэме *Об искусстве сочинять новые комедии*, о которой я уже упоминал выше, он горько сетует на это. Он видел, что нет возможности с успехом работать 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. Лопе де Вега думал, что если вкус его нации грубый и варварский, то это не мешает ему, однако, иметь свои принципы, и лучше руководиться ими, постоянно соблюдая единообразие, чем не руководиться ничем. В пьесах, в которых не соблюдаются правила классические, могут и должны соблюдаться какие-нибудь определенные правила, для того чтобы эти пьесы имели успех. Он и хотел установить эти правила, выведенные на основании национального вкуса, и первым из них было соединение серьезного с забавным.

„Вы можете, — говорит он, ³³⁴ — выводить на сцену и королей в ваших комедиях. Я, правда, слышал, что наш мудрый монарх (Филлипп 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 в *Амфитрионе* Плавта, и я очень хорошо знаю, что Плутарх, говоря о Менандре, не особенно хвалит древнейшую комедию. Поэтому мне, конечно, трудно оправдать 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, будучи смешано 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 этих 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 де Вега сделал больше того, чем хотел; он не только прикрасил недостатки испанской драмы, 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 писателей,³³⁵ — у того единственного из всех поэтов со времен Гомера, который отлично знал людей от короля до нищего, от Юлия Цезаря до Джека 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, 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 расхолаживает, что после этого ему трудно привести нас опять в желательное для него настроение. В этом его упрекают, не сообразив того, что именно в этом отношении его пьесы и представляют собою верную картину человеческой жизни“.

„Жизнь большинства людей, а также и великих организмов, то есть государств, поскольку мы можем их рассматривать как существа моральные, во многом подобна „героическим представлениям“ в старинном готическом³³⁶ вкусе. Из этого легко можно вывести, что сочинители этих драм были гораздо умнее,

чем вообще думают, и поскольку не имели тайного намерения выставить в смешном виде человеческую жизнь, желали, по крайней мере, настолько верно подражать природе, насколько греки стремились украшать ее. Не говоря уже о том случайном сходстве, что в этих пьесах, как и в жизни, часто самые главные роли выполняются именно самыми плохими актерами, — что может быть поразительней сходства между обоими родами „героических представлений“ в отношении их плана, распределения сцен, завязки и развязки? Как редко авторы их спрашивают самих себя: почему они то или другое обработали так, а не иначе? Как часто они поражают нас изображением таких событий, к которым мы вовсе не подготовлены! 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 мелочным с забавною серьезностью! И если, наконец, в обоюродных представлениях все было так ужасно перепутано и переплетено одно с другим, что можно было отчаиваться в возможности развязки, то как счастливо какой-нибудь бог, явившийся из бумажных облаков при ударах грома и блеске молнии, или сильный удар меча разом рассекал, но не развязывал узел. Это в сущности одно и то же, потому что пьеса так или иначе кончается, и зрители могут хлопать или шикать, как им угодно. Между прочим мы знаем, 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.³⁸⁷ О, если бы он играл свою роль только на сцене! Но как много великих событий на всемирной сцене во все времена совершалось с участием гансвурста и, что еще досаднее, именно им! Как часто великие люди, призванием которых было служить гениями-охранителями трона, благодетелями целых народов и веков, видели, что вся их мудрость и храбрость обращались ни во что, благодаря маленькой шутовской проделке гансвурста или таких людей, которые вполне соответствовали ему по характеру, хотя и не носили его куртки и его желтых штанов. Как часто в обоих родах трагикомедий сама завязка возникает просто благодаря тому, что гансвурст какою-нибудь глупою или плутовскою выходкою портит дело скромным людям раньше, 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 первоклассных сочинений нашего века, но, повидимому, для немецкой публики написано еще слишком рано. Во Франции и Англии оно произвело бы сильнейшее впечатление. Имя его автор переходило бы из уст в уста. А у нас? Оно наше — и этого довольно. Наше высшее общество образует свой вкус преимущественно на произведениях, авторы которых обозначены тремя звездочками, и, конечно, пища, доставляемая французскими романами, гораздо приятнее и удобоваримее.³³⁸ Когда вкус у него станет развитее, а желудок крепче, когда он вместе с тем выучится по-немецки, то, разумеется, пойдет и дальше *Агатона*. Я говорю именно об этом произведении и лучше скажу здесь, чем не говорить совсем, как высоко я его ставлю, потому что, к крайнему моему сожалению, вижу какое глубокое молчание хранят по поводу его наши критики или каким холодным и равнодушным тоном говорят о нем. Это первый и единственный роман для мыслящего человека с классическим вкусом! Но роман ли это? Мы даем ему это заглавие только для того, может быть, чтобы он привлек больше читателей. А на тех немногих, которых он через это может потерять, не стоит обращать внимания.

Статья LXX

1 января 1768 года

Если бы в этом сравнении не слишком резко выступал сатирический оттенок, то его можно было бы считать за лучшую апологию трагикомической или комикотрагической драмы (в иных заглавиях я встречал слово *Mischspiel*), за самоудачное развитие мысли Лопе де Вега. Но в то же время оно служит и опровержением всего этого, так как 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, и подражание природе не должно быть принципом искусства, и если ему следуют, то искусство перестает быть искусством или, по крайней мере, становится не выше того, которое на гипсе хочет изобразить разноцветные жилки мрамора. Какое

бы направление ни приняли они, самая странная из них не может быть настолько странной, чтобы не казаться естественной. Только то расположение этих жилок не будет казаться явственным, в котором слишком много симметрии, слишком много размеренности и правильности соотношений, слишком много всего того, что во всяком другом искусстве составляет его сущность. Самая искусная будет в этом случае самой плохой, а самая безобразная — наилучшей.

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 возродить искусство среди народов, не приобщившихся еще культуре, на форму которого имело наибольшее влияние воздействие определенных внешних причин или же случайностей, а ум и размышление — наименьшее или даже ровно никакого. Едва ли он сказал бы тогда, что первые творцы трагикомедии, или так называемые *Mischspiel*, смешанной драмы³³⁹ (раз этот термин есть, почему мне не употребить его?), „желают настолько же верно подражать природе, насколько греки старались украшать ее“.

Слова верно и украшать в применении к подражанию и к природе как предмету подражания могут повести ко многим недоразумениям. Есть такие люди, которые отрицают ценность совершенно точного подражания природе; они говорят, что даже то, 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 в том виде, как она есть. Первые находят, что из сферы ее ничего не следует исключать, вторые — что не следует ничего вносить в нее. Первым, конечно, должна бы была нравиться готическая смешанная драма, а последним трудно было бы находить прелести в образцовых произведениях древних.

Но как же этого не последовало? Как же первые, столь большие ценители самой безыскусственной и обыкновенной природы, высказались, однако, против смешения шуточного с занимательным? Как же последние, находя чудовищным все то, что стремится быть лучше и красивее природы, однако, не находили во всем греческом театре ничего отталкивающего для себя в этом отношении? Как мы объясним это противоречие?

Нам необходимо следовало бы вернуться назад и опровергнуть то, что мы прежде утверждали касательно обоих родов драмы. Но как же нам взять это назад, не запутавшись в новых затруднениях? Ведь сравнение „героического представления“ о достоинстве которого мы рассуждаем, с человеческою жизнью с обычным течением дел на свете глубоко верно!

Я выскажу несколько соображений, если недостаточно основательных сами по себе, то могущих повести к взгляду более основательному. Главное соображение следующее и верно и не верно, что трагикомедия готического происхождения стремится к истинному подражанию природе; она точно подражает ей только наполовину, а в остальном совершенно независима от нее; она подражает явлениям природы, но уделяя при этом никакого внимания природе наших ощущений и душевных сил.

В природе все тесно связано одно с другим, все перекрещивается, чередуется, преобразуется одно в другое. Но в силу такого бесконечного разнообразия она представляет собою только зрелище для бесконечного духа. Чтобы существа ограниченные могли принимать участие в наслаждении 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; вследствие бесконечного разнообразия ощущений мы ничего бы не ощущали. Мы постоянно были бы жертвою минутных впечатлений, мы бы грезили, не зная, о чем грезим.

Назначение искусства — избавить нас в царстве прекрасного от обособления, облегчить нам сосредоточение нашего внимания. Все то, что мы в области природы обособляем или желаем обособить в нашем уме от предмета или от группы разных предметов, в отношении времени или пространства, искусство действительно обособляет и представляет нам этот предмет или сочетание предметов в такой ясности и связности, какими только допускают ощущение, которое должно быть вызвано ими.

Если мы являемся свидетелями важного и трогательного события, перебиваемого другим, ничтожным по содержанию то мы стараемся по возможности избежать разбросанности наших представлений, которою нам угрожает последнее. Мы отвлекаемся от него, и поэтому нам неприятно 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 устранения и в искусстве, и само искусство умеет извлечь выгоду из этой невозможности.

Но об этом довольно; понятно уже, что я хочу сказать.

В сорок пятый вечер (пятница, 17 июля) шли на сцене *Братья Романуса и Оракул Сенфуа*.³⁴⁰ Первая пьеса может считаться оригинальной немецкою, хотя она большею частью заимствована из *Братьев Теренция*.³⁴¹ Говорили,³⁴² что и Мольер черпал из этого источника в своей *Школе мужей*. Вольтер делает свои замечания по поводу этого утверждения, а я так охотно привожу замечания господина де Вольтера! Из самых ничтожных его слов всегда есть, чему научиться: если не всегда тому, что он в них говорит, то по крайней мере тому, что должен был бы сказать. *Primus sapientiae gradus est falsa intilligere* [Первая степень мудрости — понимание лжи]³⁴³ (сейчас не припомню, где я читал это изречение). И я не знаю ни одного писателя в мире, на примере которого можно было бы так хорошо проверить, стоишь ли на этой первой ступени мудрости, как на примере Вольтера. Но зато не знаю и никого другого, который бы меньше помог нам подняться на вторую ступень: *secundus vera cognoscere* [вторая ступень — познание истины]. Писателю-критику всего лучше, по моему мнению, сообразоваться в своем методе с этими изречениями. Только пусть он сначала отыщет себе противника, с которым мог бы спорить; таким способом он мало-по-малу войдет в суть дела, а остальное приложится. С этой целью, сознаюсь откровенно, я и избрал преимущественно французских писателей, а между ними в особенности Вольтера.

Так и теперь, после легкого реверанса, приступаю к делу! А если кому-нибудь такой прием покажется скорее произвольным, чем основательным, то да будет ему известно, что даже основательный Аристотель постоянно прибегал к нему. „Аристотель, — говорит один из его комментаторов, сочинения которого у меня сейчас под рукою, — в своих сочинениях ищет обыкновенно повода к спору. Однако он делает это не чья, не наобум, а обдуманно, по известной системе; разбивши взгляды противников...“ и т. д. О педант! — воскликнул бы Вольтер: — Я являюсь таким просто по недоверию к самому себе.

„*Братья Теренция*, — говорит Вольтер, — в лучшем случае могли подсказать только идею *Школы мужей*. В *Братях* выведены два старика совершенно разного образа мыслей, из которых каждый воспитывает своего сына по-своему; так точно и в *Школе мужей* представлены два опекуна, из которых один очень строг, а другой очень снисходителен, — это и ограничивается все сходство. В *Братях* интриги почти совсем нет, напротив в *Школе мужей* интрига ведется весьма искусно; она занимательна и забавна. Одна из героинь Теренция, которой, собственно, предстояло играть самую интересную роль, выходит на сцену только затем, чтобы разрешиться от бремени. Изабелла Мольера почти постоянно на сцене постоянно остроумна и мила, и даже те проказы ее, которые она выкидывает с опекуном, приличны. Развязка комедии *Братья* вовсе неправдоподобна; чтобы старик, которому шестьдесят лет был сварлив, строг и скуп, разом сделался любезен, весел и щедр, — это противно природе. А развязка *Школы мужей* самая удачная в комедиях Мольера; она правдоподобна, естественна, прямо вытекает из самой интриги, а также в высшей степени забавна, что, бесспорно, весьма неплохо“.

Статья LXXI

5 января 1768 года

Кажется, Вольтер не часто перечитывал Теренция с пор, как вышел из иезуитской школы.³⁴⁴ Он говорит о нем как о каком-нибудь давнишнем сновидении; ему что-то мещится в памяти, и пишет он наудачу, как попало. Я не буду ему ставить в упрек того, что он говорит о Памфиле, будто „она выходит на сцену только за тем, чтобы разрешиться от бремени“. Она совсем и не выходит на сцену: только голос ее слышен за сценою, в доме; и почему она должна бы была играть в пьесе самую интересную роль, тоже ни откуда видно. Для греков и римлян не все было интересно, что интересно для французов. Хорошая девушка, зашедшая слишком далеко с своим возлюбленным и подвергшаяся опасности быть им покинутой, была в то время неудобна для главной роли в пьесе.

Но коренная и самая грубая ошибка Вольтера в его отношении к развитию пьесы и характеру Демеи. Демея — ворч

мый, строгий отец, и вдруг в нем происходит внезапная перемена. С разрешения господина Вольтера должен сказать, что это не так. Демея выдерживает свой характер до конца. Донат³⁴⁵ говорит: „В продолжение всей пьесы Микион остается кротким, Демея суровым, сводник жадным...“ и т. д. Но какое мне дело до Доната? — может сказать Вольтер. Как вам угодно; позвольте, однако, нам, немцам, считать, что Донат внимательней читал и лучше понимал Теренция, чем Вольтер. Да ведь и речь идет не о потерянной пьесе; она дошла до нас; читайте сами.

Сначала Микион старался смягчить Демею разными убедительными доводами. Потом он просит его по крайней мере на один день воздержаться от изъявлений досады и быть веселым. Наконец, это удается ему: Демея обещает сегодня быть довольным всем, а завтра с раннего утра сын должен опять ехать с ним в деревню. Там он не будет с ним мягче, а вернется к старому, к тому, что на сегодня оставил. Певицу, купленную сыну братом, он, конечно, возьмет с собою: это все-таки лишняя рабыня, да еще такая, которая ему ничего не стоила; петь ей много не придется, а больше варить и печь. В следующей за тем четвертой сцене пятого действия, где Демея выходит один, он, если без огороков верить его словам, как будто решился вполне отречься от прежнего образа мыслей, чтобы поступить по правилам Микиона.* Но из дальнейшего видно, что все это говорится про принуждение сегодняшнего дня. Ведь и этим принуждением он умеет потом так воспользоваться, что оно приводит к полнейшему и злораднейшему осмеянию его услужливого брата. Он прикидывается неселым, чтобы дать возможность другим действительно наделать проказ и глупостей; он самым вежливым тоном осыпает всех самыми язвительными упреками; он не делается щедрым, а только притворяется мотом и, заметьте, не на свой счет, а с единственной целью выставить в смешной виде все то, что он называет мотовством. Ясно и неоспоримо свидетельствует об этом ответ Микиону, когда последнего эта видимость вводит в заблуждение, и он думает, что брат действительно переменялся. „Тут Теренций показывает, — говорит

* *Nam ego vitam duram, quam vixi usque adhuc
Prope iam excursu spatio mitto...*

[Почти проживши свою жизнь, я отказываюсь от того сурового образа жизни, какой вел...]

Донат, — что Демей больше прикинулся переменившим свой нрав, чем действительно переменил его“.

Я не надеюсь, впрочем, что Вольтер того мнения, будто и это притворство не сообразно с характером Демеи, который прежде только шумел и бранился, так как подобного рода притворство требует больше спокойствия и хладнокровия, чем его можно было ожидать от Демеи. Но в этом случае Теренций безупречен: он все так превосходно мотивировал, в каждой черте так строго соображался с природою и истиною, при каждом переходе так точно соблюдал самые малейшие оттенки, что мы никогда не перестанем удивляться ему.

Но, чтобы оценить Теренция и все его тонкости, надо уметь живо представить себе игру актеров, так как поэты древности ее не описывают. Для декламации у них были особые исполнители, а во всем остальном авторы, без сомнения, могли положиться на сообразительность актеров, которые весьма углубленно изучали свое искусство. Нередко сам поэт находился среди них и разъяснял им, как понимать пьесу; а так как поэты не публиковали своих пьес до их представления, до тех пор, пока они не разыграны и не услышаны, то это и избавляло их от труда прерывать текст написанного диалога такими вставками, которые вводят автора в соприкосновение с действующими лицами. Но если кто воображает, что древние поэты, чтобы избежать подобных вставок, старались в самых речах намекать на каждое движение, на каждый жест, на каждую мину, на каждое особое изменение голоса, которые следовало соблюдать, тот ошибается. У одного Теренция есть бесчисленное множество таких мест, где подобных указаний и следа нет, но где истинный смысл может быть выражен только тогда, когда актер поймет настоящее драматическое движение. Во многих местах слова, повидимому, имеют смысл, совершенно противоположный тому, что должен выразить ими актер.

Даже в той сцене, где совершается мнимый переворот в образе мыслей Демеи, есть несколько мест подобного рода. Их-то я и намерен привести здесь, так как на них опирается ложное толкование, которое я отвергаю.

Демей знает все; он видел своими глазами, что певица увезена для его скромного, непорочного сына, и выбегает с страшным криком. Он взывает к небу, земле и морю и в эту минуту встречается с Микионом.

Демей

Вот, вот он, порча нашим детям общая!

Микион

Смягчи свой гнев, приди же, наконец, в себя!

Демейя

Смягчил! Пришел! Оставил брань я всякую.

Обсудим дело. Между нами сказано:

(И от тебя пошло так) моего не тронь,

Я твоего. Не так ли?

Кто здесь будет придерживаться буквального значения слов и не будет таким же тонким наблюдателем, каким был поэт, тот легко поверит, что гнев Демейи слишком скоро остывает и он слишком быстро переходит к более мягкому тону. Правда, после некоторого размышления он сообразит, может быть, что всякий аффект, дошедший до крайности, необходимо должен снова ослабеть, что Демейя при укоре брата не мог не устыдиться своего необузданного гнева; все это очень хорошо, но все это, однако, не то. Этому можно поучиться у Доната, у которого на этот счет есть два превосходных замечания. „Кажется, — говорит он, — что он оставил свой гнев скорее, чем того требовало неопределенное положение. Но и это имеет психологическое основание. Кто гневается не напрасно, тот скоро переходит от злобной вспышки к спокойному размышлению“. Когда рассерженный человек считает себя несомненно правым, когда он воображает, что нельзя ровно ничего возразить на его упреки, то он вовсе не будет много браниться, а поспешит указать доводы, чтобы уликою, ясною, как день, обезоружить своего противника. Но он не в состоянии разом преодолеть свое волнение, потому что гнев, стремящийся к обличению, все-таки остается гневом. Поэтому Донат делает второе замечание: „Обращай внимание не на то, что говорится, а на какими жестами говорится, и в этом случае ты увидишь, что Демейя еще не пересилил своего гнева и не пришел в себя“. [Non quod dicatur, sed quo gestu dicatur, specta; et videbis neque adhuc repressisse iracundiam, neque ad se rediisse Demetrium.] Хотя Демейя и говорит: „Я сдержал себя, я пришел в себя“, но выражение лица, жесты и голос ясно показывают, что он еще не успокоился и не пришел в себя. Он заклинает Микиона вопросами, и последний только благодаря суровому расположению духа и хладнокровию может добиться своей очереди говорить.

Статья LXXII

8 января 1768 г.

Когда он, наконец, получает возможность говорить, то Демей поставлен в затруднение его доводами, но нимало не убежден. У него отнят всякий предлог жаловаться на поведение своих сыновей, однако он опять начинает ворчать. Микион принужден пока замолчать и удовольствоваться тем, что хоть на сегодняшний день будет избавлен от воркотни, которой не может унять совсем. Теренций заставляет его при этом приводить мастерские доводы.

Демей

Да, вот только бы
Прекрасные твои все эти доводы
И благодушие не разорили б нас.

Микион

Молчи! Не быть тому! Оставь же это все!
И предоставь в мое распоряжение
Себя на этот день Разгладь свой лоб!

Демей

Ну да,
Придется сделать, если обстоятельства
Так требуют. А впрочем, на рассвете я
Уйду в деревню вместе с сыном завтра же.

Микион

Да хоть и ночью. А сегодня весел будь.

Демей

И ту певичку заберу.

Микион

Решительный

Удар! Ты сына вовсе этим способом
Привяжешь к ней. Вот только сбереги ее.

Демей

Да, к этому я приложу старания.
Золы и дыму, пыли пусть попробует.
Варя, меля, и сверх того пушу ее

Сбирать солому в самый жар полуденный
И высушу, как уголь, черной сделаю.

Микион

Отлично. Вот разумно говоришь сейчас.
А сына я б заставил (хочешь, нет ли) спать
С ней вместе.

Дедея

Ты смеешься? Вот счастливый твой
Характер! Я же чувствую...

Микион

Опять?

Дедея

Ну-ну!

К словам Дедеи: „Ты смеешься?“ Донат замечает: „Эти слова Дедея произносит с невольной улыбкой на лице. Но слова „я же чувствую“ он говорит с горечью и суровым тоном“. [Noc verbum vultu Demeae sic profectur, ut subrisisse videatur invitus. Sed rursus „ego sentio“ amare severeque dicit.]

Бесподобно! Дедея, который пресерьезно намсревался обращаться с певицею, как с простой невольницей, должен смеяться выдумке Микиона. Самому Микиону не нужно смеяться; чем он будет серьезнее, тем лучше. Однако Дедея может спросить его: „Смеешься ты надо мной, что ли?“ — и должен сделать над собой усилие, чтобы самому удержаться от смеха. Но скоро он вновь закусывает удила, потому что слова: „я чувствую это, к сожалению“ снова произносит суровым и обидчивым голосом. Но как ни неволен, как ни кратковремен его смех, он производит сильное впечатление. Над таким человеком, как Дедея, уже одержана победа, если можно было заставить его смеяться. Чем реже проявляется у него это благодетельное настроение, тем дольше оно держится в его душе; уже с лица давно исчезли и малейшие следы смеха, а он все еще таится в душе, даже без ведома человека, и имеет некоторое влияние на дальнейшее его поведение.

Ну, кто бы подумал искать таких психологических тонкостей у грамматика? Древние грамматики были вовсе не то, что мы теперь разумеем под этим именем. Это были люди широкого кругозора: им было доступно все обширное поле критики. Поэтому все, что дошло до нас из их объяснений к классическим писателям, достойно изучения не в отношении только языка. Только надобно уметь отличать от подлинного

текста позднейшие вставки. Но то, что Донат (Элий) так богат примечаниями, которые могут воспитать наш вкус, и что он лучше всех умеет раскрывать самые сокровенные красоты писателя, зависит не столько от его дарований, сколько от свойств самого писателя. Римский театр во времена Доната еще не пришел окончательно в упадок; пьесы Теренция еще давались на сцене и, без сомнения, со всеми теми приемами, какие сохранились по преданию от лучших времен римского вкуса. Стало быть, ему оставалось только отмечать то, что он видел и слышал. От него требовалось только внимание и верное наблюдение, чтобы оказать услугу потомству; последнее обязано ему весьма многими тонкими замечаниями, которые он сам едва ли бы придумал. Поэтому я не знаю другого произведения, из которого начинающий актер мог бы почерпнуть более поучительного, чем из этого комментария Доната к Теренцию. И до тех пор, пока латынь не будет в большом ходу между актерами, мне бы очень хотелось, чтобы им давали в руки хороший перевод этого сочинения. Разумеется, в этом переводе должен бы принимать участие поэт, а из комментария следует выкинуть все то, что просто относится к объяснению слов. Госпожа Дасье плохо воспользовалась Донатом в этом смысле; ее перевод текста Теренция неуклюж и водянист. Новейший немецкий перевод хорош тем, что верен, но вовсе не передает комизма писателя, и Донат использован тут не в большей мере, чем в какой сочла нужным воспользоваться им г-жа Дасье.³⁴⁶ Итак, то, что я предлагаю, не будет повторением работы, уже сделанной; но кому взяться за нее? Те, которые не могут сделать ничего лучшего, не могут исполнить и ее; а кто может сделать что-нибудь лучшее, те откажутся.

Но от Теренция перейдем, наконец, к его подражателю. Странно, однако, что и Романусу пришла в голову та же ложная мысль, как и Вольтеру. И он тоже думал, что под конец в образе мыслей Демей совершился полный переворот: по крайней мере такого рода переворот происходит в характере его Лизимона. „О дети, — восклицает он у него, — замолчите же! Вы ведь душите меня своими ласками. Сын, брат, двоюродный брат, слуга, — все льстит мне только потому, что я кажусь немножко любезнее. Но таков ли я или нет? Я опять совсем помолодел, братец! Однако как приятно, когда тебя любят! Я и останусь впредь таким, как теперь. Не помню, когда в моей жизни были такие блаженные минуты“. А Фронтен го-

ворит: „Ну, верно, наш старик скоро умрет. * Перемена в нем слишком неожиданна!“ Конечно, так; но разве пословица и распространенное поверье, будто неожиданная перемена в характере предвещает скорую смерть, и здесь могут служить чему-либо серьезным оправданиям?

Статья LXXIII

12 января 1768 г.

У Теренция заключительные слова Демеи в совершенно ином духе. „Если вам так нравится, то делайте, что хотите; я больше ничего не хочу думать“. Не он будет приноравливаться вперед к желаниям других, а другие должны приноравливаться к его желаниям. Но каким же образом, позвольте спросить, последние сцены, в которых участвует Лизимон, в наших немецких *Братях* всегда встречают такой хороший прием? Постоянное возвращение Лизимона к своему прежнему характеру придает им много комизма; но Лизимону следовало бы и остаться верным ему... Дальнейшую оценку отлагаю до следующего представления пьесы.

Пьеса Сенфуа *Оракул*,³⁴⁷ представленная в заключение этого вечера, всем известна и всем нравится.

В сорок шестой вечер (понедельник, 20 июля) шло повторение *Мисс Сары*, а в сорок седьмой — *Нанины*. После *Нанины* шла пьеса Мариво в одном акте *Непредвиденный конец* или, как бы следовало перевести точнее и лучше, *Непредвиденная развязка*.³⁴⁸ Это одно из тех заглавий, которыми не столько разъясняют содержание пьесы, сколько заранее стараются устранить те возражения по поводу сюжета и его обработки, которые предвидит автор. Один отец хочет выдать замуж свою дочь за молодого человека, которого она никогда не видела. А она уже почти помолвлена с другим, но так дивно, что дело стало сомнительным. Все же она предпочитает выйти именно за него, а не за человека, которого совсем не знает, и даже, по его внушению, разыгрывает роль помещанной, чтобы оттолкнуть от себя нового жениха. Он является, но, к счастью, оказывается таким милым и любезным юношей, что она скоро забывает о своем притворстве и призывается к нему. Дайте пьесе другое заглавие, и все

* Так, без сомнения, следует читать (stirbt gewiss bald), а иначе смысл выйдет такой: не может быть, чтоб он скоро умер (stirbt unmöglich bald). Многим из наших актеров нужно указывать и на такие опечатки. (Прим. автора.)

читатели и зрители воскликнут: „Это уж совсем неожиданно!“ Можно ли одною сценой не развязать, а рассечь узел, с таким трудом завязываемый в десяти сценах! Но об этой ошибке заявлено уже в самом заглавии, и в этом, некоторым образом, заключается ее оправдание. Ведь если в самом деле был такой случай, то почему не представить его на сцене? Ведь действительно этот случай похож на комедию, и разве в этом случае он был менее подходящ для комедии?.. Но, строго говоря, он не годится для сцены: все те случаи, которые в обыкновенной жизни называются настоящими комедиями, в комедии оказываются непохожими на действительные события, а в этом-то собственно все и дело.

Но конец и развязка — разве оба эти слова имеют не одно значение? Не вполне. Конец тот, что девица Арганта выходит замуж за Эраста, а не за Доранта, и это событие достаточно подготовлено. Ее любовь к Доранту такая шаткая, причудливая; она любит его потому, что, кроме него, никого не видела в течение четырех лет; она любит его то сильнее, то слабее, а иной раз совсем не любит, одним словом — как придется. Если она его долго не видит, то он ей кажется довольно милым, а если видит каждый день, то он ей надоедает. В особенности по временам на нее производят впечатление некоторые лица, в сравнении с которыми лицо Доранта кажется ей таким бесцветным, невзрачным, даже противным! Ей было достаточно встретить такую личность в лице Эраста, предназначенного ей отцом, чтобы совершенно отрешиться от Доранта. Она соглашается выйти за первого, и это вовсе не неожиданно: напротив, было бы большою неожиданностью, если бы она осталась верна последнему. Что касается развязки, то это понятие более относительное, и неожиданная развязка заставляет предполагать некоторого рода запутанную интригу, которая не ведет ни к каким последствиям, из которой автор выпутывается разом, не заботясь о том затруднительном положении, в котором оставил часть действующих лиц. Так и здесь: Петр³⁴⁹ сам договорится с Дорантом, автор уступает ему место.

В сорок восьмой вечер (среда, 22 июля) была показана трагедия Вейссе *Ричард III*,³⁵⁰ а в заключение *Герцог Михель*.³⁵¹

Первая пьеса, бесспорно, — одна из самых замечательных наших пьес; в ней много прекрасных мест, которые ясно показывают, что преодолеть те ошибки, которые в них вкратились 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,³⁵² — много потеряю от сравнения, то по крайней мере увидят, что я неповинен в плагиате; может быть, однако, позаимствовать у Шекспира и было бы заслугой“.

Если допустить, конечно, что такое заимствование возможно. Но про Гомера говорили, что легче отнять палицу у Геркулеса, чем отвоевать у Гомера стих.³⁵³ Это можно вполне применить к Шекспиру. 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 научиться, как природа во всех случаях отражается на плоскости, но ничего не заимствовать из нее.

Во всей пьесе Шекспира я действительно не вижу ни одной сцены, и даже ни одной тирады, которой бы Вейссе мог воспользоваться в том виде, как они есть.³⁵⁴ Все, до самых мелких подробностей, у Шекспира задумано в широком масштабе исторической драмы; а последняя относится к трагедии во французском стиле, как пространный фресковый роспись к миниатюрному портрету для перстня. Что можно заимствовать для него из первой, кроме лица, отдельной фигуры? Много, если небольшую группу, которую следует обработать как законченное целое. Так точно и отдельные мысли Шекспира можно разработать лишь 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, то автора не будут обвинять в плагиате. Большая часть читателей 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 хорошо оправлен, что совершенство оправы далеко превысит ценность материала.

Поэтому я, с своей стороны, искренно сожалею, 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 это.

Случись то же самое со мной, я все-таки, хотя бы задним числом, воспользовался творением Шекспира, как зер-

калом, чтобы благодаря ему изгладить из моего произведения все те погрешности, 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?

Разве не может быть так, что я считаю подобными погрешностями то, чего он вовсе 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. Из двадцати замечаний, которые они ему делают, он вспомнит, что девятнадцать сам себе сделал во время работы и сам себе на них ответил.

Тем не менее он не прочь выслушать их и от других: ему приятно, что судят об его произведении, а наобум или основательно, верно или неверно, добросовестно или с коварною насмешкою, — это для него безразлично. Даже самый мелочный, самый неверный и недобросовестный отзыв для него приятнее немого восхищения. 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 вдсятеро приятнее незаслуженный упрек, чем незаслуженная похвала.

Подумают, что я хочу подготовить этим 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.* В ущерб? По крайней мере прежним? Желаю 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!

Статья LXXIV

15 января 1768 года

Однако к делу! Мне желательней всего получить от поэта пояснения к характеру Ричарда.

* Теперь я припомнил: в прибавлениях Шмида³⁵⁵ к его *Теории поэзии*.

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

Трагедия, по его мнению, должна возбуждать ужас и сострадание,³⁵⁶ и из этого он выводит, что герой ее не должен быть ни вполне добродетельным человеком, ни совершенным злодеем, потому что несчастьем как первого, так и второго человека, цель трагедии не будет достигнута.³⁵⁷

Если я соглашусь с этим, то *Ричард III* — такая трагедия, которая не достигает своей цели. Если не соглашусь, то 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, потому что 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, отделявшую его от престола, трупами тех, которые должны были быть для него всех дороже на свете? Этот дьявол, столь кровожадный и хвастающий своей кровожадностью, кичащийся своими преступлениями?

Конечно, он возбуждает страх, если под страхом разумеешь удивление, вызываемое непонятными злодействами, ужас при виде тех преступных дел, которые недоступны нашему разумению, тот ужас, который овладевает нами при виде преднамеренных зверств, совершаемых с наслаждением. Ричард III заставил меня пережить такой ужас в довольно сильной степени.

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 предопределением 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 Кребильону дано прозвище ужасного.³⁵⁸ Я опасуюсь, что здесь мы имеем дело с тем ужасом, которому не место в трагедии, но не с тем, который философ признает существенною ее стихиею. И его совсем не следовало бы называть *ужасом* (*Schrecken*). Аристотель употребляет слово

страх (Furcht). 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 идею его, ясно показывают, что те, которые ввели слово ужас вместо слова страх, не поняли, какой страх разумеет Аристотель. Так как мне бы не хотелось впоследствии возвращаться к этому, то позволю себе небольшое отступление.

„Сострадание, — говорит Аристотель, — должен возбуждать такой человек, который страдает безвинно, страх же возбуждает — нам равный. Злодей — ни то, ни другое, следовательно, и несчастье его не может возбуждать ни того, ни другого чувства“.*

Страх, говорю я, новейшие толкователи и переводчики Аристотеля называют ужасом,³⁵⁹ и, благодаря этому смещению понятий, самым странным образом придираются к Аристотелю.

„До сих пор, — говорит один из их среды,** — не могли согласиться насчет объяснения слова ужас; и действительно, как его ни рассматривать, оно заключает в себе нечто лишнее, что мешает его обобщению и слишком ограничивает его объем. Если Аристотель под словами *равный нам* разумел просто сходство общечеловеческое, так так и зрители и действующее лицо — люди, хотя бы между ними находилось неизмеримое расстояние в отношении характеров, нравственного достоинства, общественного положения, то эта прибавка была лишняя, потому что и без нее все понятно. А если он был того мнения, что ужас могут вызвать лишь добродетельные личности, или имеющие простительный недостаток, то он был неправ, потому что в таком случае и разум и опыт говорят против него. Ужас, бесспорно, проистекает из чувства человеколюбия; ему подвержен всякий человек, и в силу этого чувства каждого человека потрясает невзгода другого. Весьма возможно, что кому-нибудь придет в голову отрицать это в отношении к себе; но это будет отрицанием своих естественных чувствований, следовательно, только хвастовством, внушаемым ложными принципами, а это не возражение. Если невзгода случится неожиданно и с порочной личностью, на которую мы в данный момент обращаем внимание, то мы забываем про ее порочность, а имеем в виду только человека. Зрелище человеческих бедствий повергает нас в печаль, и вне-

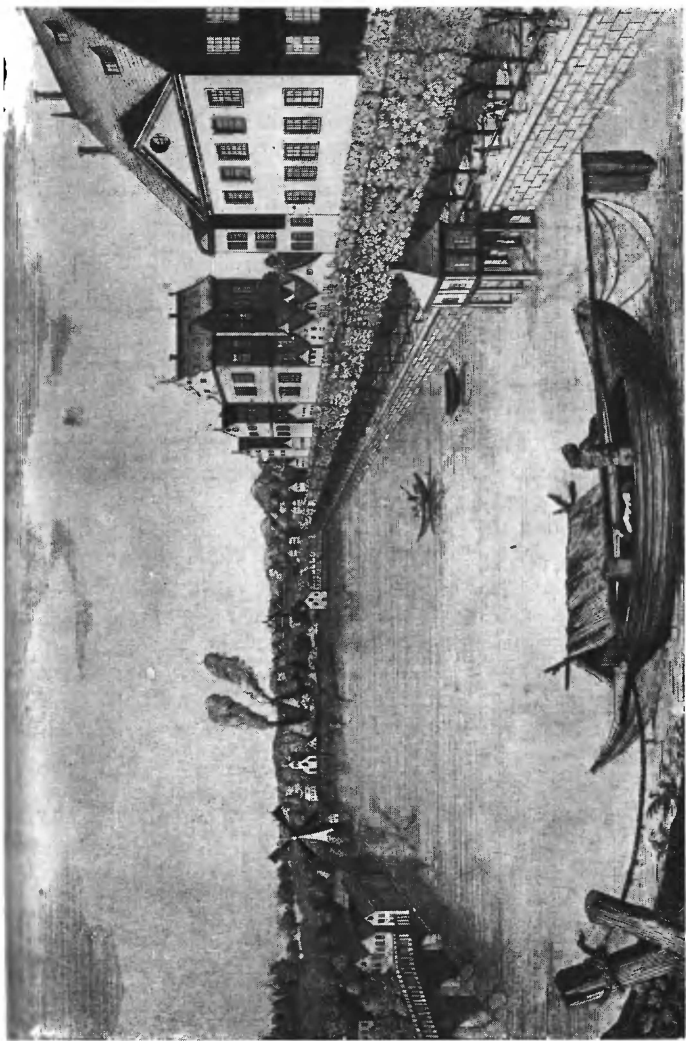
* *Arist., ars. poet., cap. XIII, § 2.*

** В предисловии к своему *Комическому театру*, стр. 35.³⁶⁰



Актер Экгоф
С гравюры

Государственный Театральный музей им. Бахрушина в Москве



Вид Гамбурга

С гравюры Гауэра по его же рисунку начала XVIII века
Государственный музей изобразительных искусств

важное печальное настроение, которое мы при этом испытываем, есть ужас“.

Совершенно справедливо, только некстати сказано. Возражают ли этим Аристотелю? Нет! Аристотель не думает об этом ужасе, когда он говорит о страхе, в который может нас привести несчастье подобных нам. Этот ужас, овладевающий нами при внезапном зрелище страдания, готовящегося другому лицу, есть сострадательный ужас, и следовательно, уже заключается в понятии сострадания. Аристотель не сказал бы „сострадание и страх“, если б он разумел под страхом только видоизмененное сострадание.

„Сострадание, — говорит автор *Писем об ощущениях*,* — есть смешанное чувство, состоящее из любви к предмету и скорби об его несчастьи. Те движения, которыми дает о себе знать сострадание, отличаются от простых признаков как любви, так и скорби, потому что сострадание — явление. Но каким разнообразным может делаться это явление! Стоит лишь в оплакиваемом несчастьи изменить одно только определение времени, и сострадание обнаружится совсем иными признаками. Вместе с Электрою, плачущей над урной своего брата,³⁶¹ мы чувствуем сострадательную печаль, потому что она считает несчастье совершившимся и оплакивает понесенную ею утрату. То, что мы чувствуем при виде страданий Филоктета,³⁶² тоже сострадание, но несколько иного свойства, потому что те мучения, которые переносит этот добродетельный человек, испытываются им на наших глазах. А когда Эдип возмущается оттого, что вдруг разоблачается великая тайна, когда страх нападает на Монику, видящую, как бледнеет ревнивый Митридат,³⁶³ когда испытывает страх добродетельная Дездемона, потому что ее обыкновенно столь нежный Отелло начинает говорить с ней грозным тоном, что мы чувствуем при этом? Опять сострадание! Но сострадательное возмущение, сострадательный страх, сострадательный ужас! Душевные движения различны, но сущность чувствований во всех этих случаях одна и та же. Так как всякая любовь сопряжена с готовностью идти на место любимого человека, то мы должны делить и любимую особю всякого рода страдания, что и называется весьма выразительно состраданием. Почему же страх, ужас, досада, радость, жажда мести и вообще все неприятные чувства могут также проистекать из сострадания? Из этого видно, как неосновательно большая часть ценителей искусства делит

* *Philosophische Schriften des Hrn. Moses Mendelssohn*, zweiter Teil, S. 4.

трагические чувства на ужас и сострадание. Ужас и сострадание! Разве сценический ужас не то же сострадание? За кого ужасается зритель, когда Мeroпа поднимает секиру над своим сыном? Конечно, не за себя, а за Эгиста, спасение жизни которого нам так желательно, и за обманутую царицу, которая считает его убийцею своего сына. Если же мы назовем состраданием только скорбь, причиняемую нам совершающимся несчастьем другого лица, то должны отличать от сострадания в собственном смысле не только ужас, но и все другие чувства, внушаемые нам другим человеком“.

Статья LXXV

Эти мысли так верны, так ясны, так просты, что, казалось бы, могли и должны были притти в голову каждому. Однако я не хочу приписывать философу древности остроумных замечаний нового философа; я хорошо знаю заслуги последнего по отношению к учению о смешанных ощущениях, только ему мы и обязаны истинною теориею их. Но то, что он так превосходно изложил, мог в общих чертах чувствовать и Аристотель. По крайней мере несомненно то, что Аристотель или думал так, что трагедия не может и не должна возбуждать ничего иного, кроме сострадания в полном смысле ничего, кроме скорби о несчастьи другого лица, — что едва ли можно допустить, — или под словом сострадание он разумел вообще все чувства, внушаемые нам другим лицом.

Разумеется, не Аристотель сочинил 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 возбуждается в нас несчастьем, предстоящим другому лицу, именно страх за это лицо, а тот, который является у нас из самих себя вследствие нашего сходства с личностью страдающею; это страх того, 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 с начала до конца. Он найдет разъяснения к теории

зии там, где их меньше всего ожидает; в особенности же ему следует изучать его сочинения по риторике и морали.³⁶⁴ Можно бы думать, что эти разъяснения давно найдены схоластиками, которые знали сочинения Аристотеля, как свои пять пальцев.³⁶⁵ Однако именно о поэтике они и заботились его меньше. При этом им нехватало других сведений, без которых разъяснения ее по меньшей мере не могли быть плодотворны: они не знали театра и его лучших образцов.

Настоящее определение этого страха, который, по мнению Аристотеля, соединяется в трагедии с состраданием, находится в главах пятой и восьмой второй книги его *Риторики*. Вовсе трудно было припомнить эти главы; повидимому, однако, один из его толкователей не вспомнил о них, по крайней мере ни один не воспользовался ими так, как можно было воспользоваться. Даже и те, которые и без них понимали, что этот страх не есть сострадательный ужас, могли из них научиться одной важной вещи: а именно причине, по которой Тагирит прибавил здесь к состраданию страх, и только страх, не иную какую-либо страсть и не несколько страстей. 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 зависит от того понятия, какое составил себе Аристотель о сострадании. Он думал, что то бедствие, которому предстоит вызвать наше сострадание, должно непременно иметь какое свойство, чтобы мы страшились его и за нас самих или 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 вполне счастливым, так решительно не понимает, откуда может разразиться над ним беда, стало быть, ни отчаявшийся, ни самоуверенный обыкновенно не чувствуют сострадания к другим. Для Аристотеля ужасное 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 приемем все то, чего бы мы боялись, если бы оно угрожало нам самим". Стало быть, мало того, что несчастный, к которому

* Ὡς δ' ἀπλῶς εἰπεῖν, φόβος ἐστίν, ὅσα ἐφ' ἑτέρων γινόμενα, ἢ μέλλοντα ἐλέειν ἐστιν.

мы должны иметь сострадание, не заслуживает своего несчастья, хотя он навлек его на себя како-нибудь слабостью его страждущая невинность, или, наоборот, подвергшаяся слишком сильной каре вина не имеют для нас значения, не в состоянии возбудить наше сострадание, если мы не видим, что его страдание может поразить и нас. Но эта возможность имеется и она может возрасти до степени сильной 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 крайней мере полагаем, что должны бы были думать и действовать. Одним словом, если он изобразит его человеком, сделанным из одного с нами теста. В силу этого сходства возникает страх, что наша судьба столь же легко будет походить на его судьбу, как мы походим на него, и этот страх порождает в нас сострадание.

Так думал Аристотель о сострадании, и только этим объясняется настоящая причина, почему он при толковании трагедии на ряду с состраданием назвал один только страх. Это не потому, конечно, что страх составляет здесь особый эффект, независимый от сострадания, который может возбуждаться то вместе с состраданием, то без него, равно как и сострадание — то с ним, то без него, по ложному толкованию Корнеля, но потому, что, по его толкованию сострадания, последнее необходимо заключает в себе 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.³⁶⁶ Он трудился пятьдесят лет для сцены* и, конечно, при таком опыте мог бы сказать много полезного о древнем драматическом кодексе, если бы только усерднее прибегал к нему во время своей работы. 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, то не пожелал сознаться в этих погрешностях и стал прибегать к таким толкованиям и говорить такие вещи, будто

* „Я могу уже на что-нибудь отважиться, принимая во внимание мою пятидесятилетнюю деятельность для сцены“ (Je hasarderai quelque chose sur cinquante ans de travail pour la scène) — говорит он в своем рассуждении о драме. Его первая пьеса *Мелита* вышла в 1625 году,³⁶⁷ а последняя *Сюрена* — в 1675,³⁶⁸ что и составляет ровно пятьдесят лет, так что не сомнения, что он при объяснении Аристотеля мог иметь перед глазами и имел все свои пьесы.

бы почерпнутые из кодекса, о каких Аристотель явно никогда не думал.

Корнель выводил на сцену мучеников и изображал их непорочными и прекрасными; он выводил и гнуснейших чудовищ в лице Прусия, Фоки, Клеопатры.³⁶⁹ 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, * — здесь мы легко можем прийти к соглашению с Аристотелем. Нам стоит только допустить, что он не хотел утверждать, будто нужны оба аффекта вместе, и страх и сострадание, для того, чтобы произвести очищение страстей, которое он ставит конечною целью трагедии, а что для этого достаточно одного аффекта. Мы можем, — продолжает он, — подтвердить это объяснение его собственными словами, если надлежащим образом взвесим те основания, которыми он оправдывает неуместность в трагедии некоторых событий. Он нигде не говорит: то или это не годится для трагедии потому, что только возбуждает сострадание, но не возбуждает страха; или вот это для нас нестерпимо потому, что возбуждает страх, не возбуждая сострадания. Нет, он отвергает их потому, что они, как он говорит, не возбуждают 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, вызывая они только один из двух аффектов“.

Статья LXXVI

22 января 1768 года

Но это совершенно неверно! Удивительно, как Дасье про-
являет это грубое искажение! Обычно он не упускал тех иска-
жений текста Аристотеля, которые Корнель делал в свою
пользу. Впрочем, как мог он его не просмотреть, если ему
никогда не приходило в голову ознакомиться с толкованием
сострадания у философа? Как я уже сказал, совершенно ложно
то, что придумывает Корнель. Аристотель не мог этого ска-
зать или следовало бы допустить, что он забыл свои собствен-
ные объяснения, следовало бы допустить, что он может себе

* Il est aisé de nous accommoder avec Aristote etc.

противоречить самым вопиющим образом. Если, согласно его учению, никакое бедствие другого лица не может вызывать нашего сострадания, если мы сами за себя не страшимся этого бедствия, то он не мог удовлетвориться в трагедии никаким таким событием, которое возбуждает только сострадание, а не страх, потому что считал это невозможным. Таких событий для него не существует, но как скоро они способны возбуждать наше сострадание, то, думал он, должны возбуждать и страх за нас самих, или, лучше сказать, только благодаря этому страху они вызывают сострадание. Еще менее мог он представлять себе такое событие в трагедии, которое бы могло вызывать в нас страх за самих себя, не возбуждая в то же время сострадания. Ибо он был убежден, что все то, что вызывает в нас страх за самих себя, должно возбуждать и наше сострадание, как скоро мы видим, что оно угрожает другим или постигло их. А так именно и бывает в трагедии, где мы видим, что все бедствия, которых мы боимся, случились не с нами, а с другими.

Правда, когда Аристотель говорит о событиях, непригодных для трагедии, он нередко выражается о них так, что они не возбуждают ни сострадания, ни страха.³⁷⁰ Но тем худше для Корнелия, если его соблазняют эти частицы ни — ни. Эти разделительные частицы не всегда имеют то значение, как он им приписывает. Если мы ими отрицаем два или несколько признаков одной вещи, то нужно знать, можно ли отделить эти признаки так же точно в природе, как мы отделяем в представлении и в речи, чтобы вещь при этом условии могла существовать, хотя у нее нет того или другого из этих признаков. Если мы, например, говорили про девушку, что она не красива и не умна, то мы, конечно, хотим сказать, что были бы довольны, будь у нее лишь одно из этих качеств: красоту и ум можно отделить не только мысленно, но и на самом деле существуют отдельно. А если мы говорим, что этот человек не верит ни в рай, ни в ад, то тоже хотим сказать, что были бы довольны, если бы он верил в одно из двух, то есть если бы он верил только в рай или только в ад? Разумеется, нет: ведь кто верит в одно, необходимо должен верить и в другое; рай и ад, наказание и награда вещи относительные; если есть одно, то есть и другое. И заимствуя пример из родственного искусства, когда мы говорим, что эта картина ничего не стоит, потому что в ней нет рисунка ни колорита, то хотим ли этим сказать, что для хорошей картины достаточно одного из этих условий? — Ведь это так я

А что, если объяснение, даваемое Аристотелем, неверно? Что, если мы можем чувствовать сострадание к таким бедствиям и несчастьям, которых никоим образом не можем опасаться для самих себя?

Правда, не нужно страха, чтобы испытывать скорбь при виде физических страданий того лица, которое мы любим. Эта скорбь возникает просто из представления о несовершенстве его, равно как наша любовь из представления о его совершенствах, и из сочетания этих чувств, приятного и неприятного, происходит смешанное чувство, которое мы называем состраданием.

Но и после этого я не считаю нужным отказаться от защиты Аристотеля. Ведь если мы и без страха за нас самих можем чувствовать сострадание к другим, то все-таки, бесспорно, наше сострадание, если к нему присоединяется страх, будет гораздо живее, сильнее и глубже, чем без него. А что мешает нам допустить, что смешанное чувство, вызываемое физическим страданием любимого лица, только благодаря присоединяющемуся к нему страху за себя усиливается до того, что заслуживает название аффекта?

Аристотель действительно допустил это. Он рассматривает сострадание не с точки зрения его первоначальных проявлений, а просто как аффект. Не отрицая первых, он только не согласен называть искру пламенем. Сострадательные чувствования без страха за себя самих он называет филантропией, и только более сильные чувствования этого рода, которые соединены со страхом за себя самих, называет он состраданием. Стало быть, хотя он и утверждает, что несчастья злодея не возбуждают ни нашего сострадания, ни страха, но не отказывает ему вовсе в способности тронуть нас. И злодей все-таки человек, такое существо, которое при всех своих нравственных недостатках имеет настолько еще хороших качеств, что мы не желаем его гибели и уничтожения и испытываем нечто, похожее на сострадание, как бы задатки сострадания. Но, как уже сказано выше, Аристотель называет это чувство, похожее на сострадание, не состраданием, а филантропией. „Не следует, — говорит он, ³⁷¹ — изображать злодея переходящим от бедственного положения к благополучному, потому что оно самое нетрагичное, какое только может быть, и в нем нет ничего из того, что должно в нем быть: оно не возбуждает ни чувства филантропии, ³⁷² ни сострадания и страха. Это не должен быть и совершеннейший злодей, переходящий из блестящего положения в бедственное,

потому что подобное событие может, конечно, возбуждать чувство филантропии, но не может возбуждать ни сострадания, ни страха". Я не знаю ничего бестолковее и нелепее обыкновенных переводов этого слова филантропия. Предлагаемое от него передают по-латыни словами *hominibus gratum* [приятное людям], по-французски — *ce que peut faire quelque plaisir* [что может доставить некоторое удовольствие], по-немецки „*was Vergnügen machen kann*" (то же, что и по-французски). Только Гаульстон, ³⁷³ сколько мне известно, верно понял мысль философа, переведя слово *φιλάνθρωπος* выражением *quod humanitatis sensu tangat* [что способно возбудить в нас чувство человеколюбия]. Конечно, под эту филантропию, на которую заявляет притязание даже несчастье злодея, нужно понимать не радость, вызываемую заслуженным наказанием его, а сострадательное чувство человечности, все-таки пробуждающееся к нему в момент страдания, несмотря на то, что его страдание заслужено. Г-н Курциус ³⁷⁴ хочет ограничить это сострадательное чувство, питаемое к злодею, лишь известным родом бедствий постигающих его. „Такие превратности в судьбе человека порочного, — говорит он, — которые не вызывают в нас ни ужаса, ни сострадания, должны быть следствиями его порочности. Если же они постигают его случайно или незаслуженно то он сохраняет право на человеколюбие в сердце зрителей которые не отказывают в сострадании и без вины страдающему безбожнику". Впрочем, он, повидимому, не вполне глубоко обдумал это. Ведь даже и в том случае, когда бедствие постигающее злодея, бывает непосредственным следствием его преступления, мы не можем воздержаться от сострадания при виде этого бедствия.

„Посмотрите, — говорит автор *Писем об ощущениях*, ³⁷⁵ — на ту толпу, которая густою массою теснится вокруг осужденного. Эти люди слышали о всех тех ужасных деяниях, какие совершил порочный человек; они с омерзением отнесли к его поступкам и, может быть, к нему самому. Теперь его влекут, изувеченного и лишенного силы вредить, к ужасному эшафоту. Каждый старается пробраться сквозь толпу; некоторые становятся на цыпочки, взлезают на крыши домов чтобы видеть это лицо, искаженное страхом смерти. Приговор прочтен; палач подходит к нему; через мгновение решена его участь. Как горячо теперь все желают, чтобы он был прощен! Он, предмет их омерзения, которого они за минуту перед тем сами бы осудили на смерть! Чем теперь сно-

вызывается в них искра человеколюбия? Не близостью ли казни, не видом ли ужасных физических страданий, которые примиряют нас даже с гнусным злодеем и вызывают в нас любовь к нему? Без любви мы не могли бы иметь сострадания к его участи“.

И именно эту любовь, которая не иссякает в нас совершенно по отношению к нашему ближнему ни при каких обстоятельствах, а неугасимо тлеет под пеплом, которым покрывают ее другие, более сильные ощущения, и только ждет благоприятного момента бедствия, страдания и гибели, чтобы вспыхнуть ярким пламенем сострадания, — именно эту любовь понимает Аристотель, под словом филантропия. Мы правы, если подводим и ее под понятие о сострадании. Но не был неправ и Аристотель, дав ей особое название, чтобы отличить ее, как сказано, от высшей степени сострадательных чувств вований, когда они, в силу присоединяющегося к ним страха перед вероятными бедствиями, угрожающими нам самим, становятся аффектом.

Статья LXXVII

26 января 1768 года

Здесь следует предупредить еще одно возражение. Если Аристотель имел такое понятие об аффекте сострадания, то он необходимо должен соединяться со страхом за нас самих, то какая была нужда еще особо упоминать о страхе? Он уже содержится в понятии о сострадании, и достаточно было бы сказать, что трагедия должна очищать наши страсти, возбуждая сострадание. Прибавка слова „страх“ не дает ничего нового и вносит к тому же в слова Аристотеля путаницу и неопределенность.

Отвечаю: если бы Аристотель хотел только показать нам, какие страсти может и должна возбуждать трагедия, то он, конечно, мог бы не прибавлять слова страх и, без сомнения, не прибавил бы его: не было философа скупее его на слова. Но он вместе с тем хотел показать нам, какие страсти должны очищаться в нас страстями, вызываемыми трагедиею; с этой целью он и должен был упомянуть о страхе особо. Хотя, по его учению, аффект сострадания вообще и в жизни и в театре не может быть без страха за себя самих, хотя он и считает его необходимым ингредиентом сострадания, однако

обратное не имеет места, и сострадание к другим не составляет ингредиента страха за себя самих. Как только кончается представление трагедии, наше сострадание проходит и из всех испытанных нами ощущений остается только страх перед тем несчастьем, которое мы лицезрели и которое можем ожидать сами. Этот страх мы выносим из театра, а так как он, в качестве ингредиента сострадания, способствует очищению сострадания, то, как чувство продолжающееся, способствует и своему собственному очищению. Поэтому Аристотель и счел нужным упомянуть о нем особо, чтобы показать, что он может это делать и действительно делает.

Аристотель, бесспорно, не стремился дать строгого логического определения трагедии. Не ограничиваясь одними лишь существенными ее свойствами, он прибавил к ним некоторые случайные, потому что они обуславливались обычаями того времени. Но, рассчитав последние и сведя один к другому остальные признаки, мы получим точное определение, что трагедия, выражаясь кратко, есть поэтическое произведение, возбуждающее сострадание. В отношении своих родовых признаков она является подражанием действию вообще — так же, как эпопея и комедия, в отношении же своих видовых признаков — подражанием действиям, которые достойны сострадания. Из обоих этих условий можно вполне вывести все правила, к ней относящиеся, и на этом основании даже можно объяснить ее драматическую форму.

В последнем, пожалуй, можно усомниться. По крайней мере я не могу назвать ни одного художественного критика, которому бы пришло в голову сделать подобный опыт. Все они относятся к драматической форме трагедии как к факту, установленному по преданию, который существует потому, что существует, и эту форму оставляют неприкосновенною потому, что признают хорошею. Только один Аристотель доискивался причины этого явления, но и он в своем объяснении скорее предполагает ее, чем положительно указывает. „Трагедия, — говорит он, — есть подражание действию, которое не при помощи рассказа, а с помощью сострадания и страха производит очищение этих страстей и подобных им“.³⁷⁶ Так выражается он буквально. Кого не поразит тут это странное противоположение: „не при помощи рассказа, а сострадание и страха?“ Сострадание и страх суть средства, нужные трагедии для достижения ее цели, а слово рассказ может относиться только к тому способу, каким она применяет или 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 другие пополняют, но только ненужными 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“... и т. д. [действие, которое, без помощи рассказа, посредством сострадания и ужаса...]; Курциус: „действие, которое не при помощи рассказа поэта, но (изображая само действие), при посредстве ужаса и сострадания очищает нас от недостатков изображаемой страсти“. О, совершенно справедливо! Оба переводчика передают то, что хочет сказать Аристотель, только не так, как он это говорит. Но в этом „как“ и все дело: в действительности это вовсе не небрежное сочетание слов. Короче говоря, дело вот в чем. Аристотель заметил, что для сострадания непременно требуется наличное 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 сострадаем продолжающемуся, что, следовательно, необходимо подражать тому действию, которым мы хотим вызвать сострадание, не в повествовательной, а в драматической форме, как наличному. И только то обстоятельство, что наше сострадание слабо возбуждается рассказом или совсем не возбуждается, а возбуждается почти исключительно наличным созерцанием,³⁷⁷ только это давало ему право заменить в объяснении форму самою сущностью, потому что 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 подражании единственно драматическою формою, то для краткости он мог позволить себе подобный скачок. В этом случае я указываю на ту же восьмую главу второй книги его *Риторики*. *

* [Если же страдания, кажущиеся близкими, возбуждают сострадание, а те, которые были десять тысяч лет тому назад или будут еще через десять тысяч лет, или совсем не возбуждают сострадания, или возбуждают

Наконец, что касается конечной моральной цели, которую Аристотель приписывает трагедии и которую он считал нужным приобщить к пояснению ее, то известно, сколько споров было об этом, особенно в последнее время.³⁷⁸ Я, впрочем, надеюсь доказать, что все, вооружившиеся против этого положения, не поняли Аристотеля. Все они навязывали ему свои собственные мысли, не разобрав хорошенько, каковы его взгляды. Они восстают против фантазий, которые сами выдумали, и воображают, что поразили на-голову Аристотеля, побивая измышления своей головы. Здесь я не могу с особою подробностью вдаваться в обсуждение этого вопроса. Но, чтобы не подумали, что я говорю бездоказательно, я сделаю тут два замечания:

1. По словам их, Аристотель сказал: „Трагедия при помощи ужаса и сострадания должна очищать нас от недостатков изображенных в ней страстей“. Изображенных? Стало быть, если герой делается несчастным вследствие любопытства, честолюбия, любви или гнева, то трагедия должна очищать наше любопытство, наше честолюбие, нашу любовь, наш гнев? Этого Аристотелю никогда и в голову 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 коне, призывает их не бросаться опрометью, а сначала хорошенько раскрыть глаза. Τὸν τοιοῦτον παῖσιπᾶτων, говорит Аристотель, но это не значит „изображенных страстей“; это им следовало перевести словами „этих и подобных им“ или „пробужденных страстей“. Слово τοιοῦτον 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,³⁷⁹ а не все страсти без различия. Но он говорит τοιοῦτον, 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, вызывае-

его не в такой степени, ибо вторых мы не дождемся, а первых не помним, то отсюда необходимо следует, что люди, воспроизводящие что-нибудь наружностью, голосом, костюмом и вообще игрой, в сильной степени возбуждают сострадание.]

мое предстоящим нам бедствием, но и всякое родственное с ним чувство, как, например, тяжелое чувство, вызываемое в нас происходящим несчастьем и минувшим, печаль и огорчение. В этом полном объеме сострадание и страх, возбужденные трагедией, должны очищать наше сострадание и наш страх и только их одни, а не другие какие-либо страсти. Конечно, в трагедии могут встретиться поучения и примеры, полезные 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 трагедия, то есть преимущественно подражание действию, заслуживающему сострадание. Все виды поэзии должны исправлять нас. Прискорбно, если это приходится еще доказывать, а еще прискорбнее, если есть поэты, сомневающиеся даже в этом. Но не все виды поэзии в состоянии исправлять все, по крайней мере не каждый может так радикально исправлять известные качества, как другой. Но значение каждого вида определяется тем, что он может исправить всего удовлетворительнее, так что другие виды не могут равняться с ним в этом отношении.

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 касательно 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,³⁸⁰ — в ней об этом ровно ничего не говорится, 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. Это именно там, где Аристотель говорит, что „для возбуждения сострадания требуется незаслуженно страдающий, а для возбуждения страха — подобный нам человек“. Это место, ³⁸¹ в самом деле, весьма важно. Однако Корнель воспользовался им неудачно, что и не могло быть иначе, поскольку он думал только об очищении страстей вообще. „Сострадание несчастьем, — говорит он, — которое, как мы видим, постигло ближнего, возбуждает в нас страх, что и нас может постичь подобное же несчастье; этот страх вызывает желание избежать его, а это желание — стремление очистить, умерить, исправить, даже искоренить ту страсть, в силу которой навлекла на себя несчастье та личность, о которой мы сожалеем. Ведь разум говорит каждому, что если желаешь избежать действия, то нужно уничтожить причину“. Но это рассуждение, делающее страх лишь орудием, при помощи которого сострадание совершает очищение страстей, ложно и не может быть 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. Я очень хорошо знаю, что может быть такая пьеса, в которой страсти могут производить оба 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 выполнено, по толкованию Корнеля, все то, чего требует Аристотель от всех трагедий, да и в этой единственной пьесе это произошло 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 продолжении. Дасье не мог так сильно извратить смысл слов Аристотеля. Он был обязан внимательнее относиться к словам писателя, 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. Поэтому он увлекся и, согласно с объяснением Корнеля, приписал ей также равномерное очищение всех других страстей. Но Корнель, со своей стороны, отрицал это и доказывал примерами, что это более блестящая, чем верная идея, осуществляемая в действительности. А потому Дасье пришлось вместе с Корнелем обратиться к этим примерам, и это привело его в тупик и заставило прибегать ко всяким изворотам и поворотам, 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 назначением очищать сострадание и страх трагедии, кроме нашего сострадания и страха, и для него безразлично, сильно или слабо способствует трагедия очищению других страстей. Первым очищением и следовало ограничиться Дасье, но в таком случае он должен был иметь более точное понятие о сути дела. „Каким образом трагедия возбуждает сострадание и страх, — говорит он,³⁸² — чтобы очистить сострадание и страх, это нетрудно понять. Она возбуждает их, изображая перед нами несчастья, в которые повергнуты подобные нам люди вследствие непреднамеренных ошибок. И она очищает их, ознакомляя с этим самым несчастьем и этим научая 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 случаи и вселяет в самых несчастных готовность считать себя счастливыми, сравнивая собственные несчастья с гораздо более ужасными, какие изображает их трагедия. В каком положении должен находиться человек, чтобы при виде Эдипа, Филоктета, Ореста не сознавать, что все бедствия, которые могут его постигнуть, 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 высказанным почти теми же самыми словами у одного стойкого, считавшего самым важным невозмутимость духа.³⁸³ Не возражая ему, что переживание нашего собственного несчастья не допускает одновременно сильного сострадания, что, следовательно, для того несчастного, чье сострадание не может быть возбуждено, не может быть очищения или облегчения его горя состраданием, я готов принять его слова, как они есть, без изменений. Только я должен спросить: много ли он сказал этим?

Сказал ли он хоть сколько-нибудь больше того, что сострадание очищает наш страх? 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 говорится 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, лишь наполовину. Всякий, кто добивался верного и полного понятия об Аристотелевом очищении страстей, увидит, что каждый из четырех пунктов содержит в себе два элемента. Так как, говоря короче, это очищение состоит просто в превращении страстей в добродетельные склонности, а по обе стороны каждой добродетели, по учению нашего философа, расположены крайности, между которыми она находится,³⁸⁴ то трагедия, чтобы обратить наше сострадание в добродетель, должна быть в состоянии очистить нас от обеих крайностей сострадания; то же самое должно разуметь и о страхе. Трагическое сострадание должно не только по отношению к состраданию очищать душу того, кто чувствует слишком сильное сострадание, но и того, кто чувствует его слишком слабо. Трагический страх должен в отношении страха 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 излишка или недостатка. А Дасье, как уже мы сказали, показал только, каким образом трагическое сострадание умеряет наш страх, если он чересчур силен, а не показал того, как оно может пособить делу при полном отсутствии его, или усилить до благотворной степени у того, кто слишком слабо его чувствует, — не говоря уже о том, что он должен был показать и все остальное. Трудившиеся после него нимало не пополнили пробелов, оставленных им, но, чтобы сделать пользу трагедии неоспоримой, 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.* 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 LXXIX

2 февраля 1768 года

Теперь снова возвратимся к нашему „Ричарду“. Следовательно, Ричард возбуждает столь же мало ужаса, как и сострадания, ужаса не в извращенном смысле внезапного проявления сострадания, но в истинном смысле Аристотеля, то есть благодетельного страха, что нас может постигнуть подобное же несчастье. Если бы он возбуждал этот страх, то, несомненно, возбуждал бы и сострадание. Точно так же он возбуждал бы и страх, если бы мы сочли его хоть несколько заслуживающим нашего сострадания. Но он отвратительный парень, воплощенный дьявол, в котором мы до такой степени не находим ни малейшей черты, сходной с нами, что, я полагаю, мы могли бы равнодушно смотреть, как он переносит все адские муки, нимало не опасаясь, что если такое наказание следует за такими преступлениями, то оно может постигнуть и нас. Притом какое бедствие, какое наказание постигнет его? После стольких злодейств, которых свидетелями нам пришлось быть, мы слышим, что он умер с мечом в руке. Когда королеве рассказывают об этом, то поэт влагает ей в уста восхищение: „Однако что что-нибудь да значит!“ Я ни разу не мог удержаться, чтобы не сказать про себя: нет, это ровно ничего не значит! Сколько хороших королей пали так, защищая свой венец от сильного мятежника! Ричард все-таки мужественно умирает на поле чести. И неужели же такая смерть может вознаградить меня за то негодование, которое в течение всей пьесы вызывалось во мне торжеством его преступных замыслов? Мне кажется, только в греческом языке и есть особое слово для выражения негодования на счастье злодея: *véμασις*, *véμασαν*.³⁸⁵ Даже сама смерть его, которая должна бы была по крайней мере

* Курциус в своем рассуждении о цели трагедий в приложении к *Поэтике* Аристотеля.

удовлетворить моей любви к справедливости, поддерживает во мне это негодование. Ты дешево отделался! — думаю я; но хорошо, что есть другая справедливость, кроме поэтической.

Быть может, скажут: хорошо! Оставим в покое Ричарда. Правда, пьеса озаглавлена его именем, но он все-таки не герой ее, не такое лицо, при посредстве которого достигается цель трагедии; он должен быть только орудием для возбуждения нашего сострадания к другим. Разве королева Елисавета, принцы не возбуждают к себе этого сострадания?

Во избежание споров скажу: да. Но что за странное, неприятное чувство примешивается к моему состраданию к этим лицам и вызывает то, что мне хотелось бы не испытывать этого сострадания? Ведь в других случаях я не испытываю ничего подобного при трагическом сострадании, охотно отдаюсь последнему и благодарю поэта за такую сладостную муку.

Об этом превосходно и, разумеется, совершенно верно говорит Аристотель.³⁸⁶ Он говорит о *μίσροσ* — „отвратительном“, которое заключается в бедствии людей, вполне добродетельных, вполне невинных. А разве королева Елисавета и принцы не вполне такие личности? Что они сделали? За что они попали в когти этого зверя? Разве их вина, что они имеют больше законных прав на престол, чем Ричард? А особенно эти маленькие стонущие жертвы, ведомые на заклание, которые едва умеют отличить правую руку от левой! Кто не согласится, что они вполне достойны нашего соболезнования? Но разве это соболезнование, заставляющее меня с содроганием помышлять о судьбах человечества, присоединяющееся к ропоту на провидение и ведущее за собою отчаяние, разве это соболезнование не есть... не хочу спрашивать, сострадание?... Назовите это чувство, как хотите, но то ли это чувство, которое должно возбуждать подражательное искусство?

Пусть не говорят, что все-таки *история* возбуждает его, что оно все-таки основано на чем-то, что действительно произошло. Что действительно произошло? Допустим, таким образом оно найдет себе полное основание в вечной непрерывной связи всех вещей. В этой связи мудрость и благо есть то, что в немногих звеньях, выделяемых из нее поэтом, кажется нам слепую судьбою и жестокостью. Из этих немногих частей ему следовало создать целое, вполне округленное, в котором бы одно вполне объяснялось другим и не представлялось бы никакого затруднения, в силу которого мы должны бы были искать удовлетворения не в его плане, а вне его в общем плане вещей. Целое произведение этого смертного

творца должно быть отражением целого, созданного вечным творцом, должно приучать нас к той мысли, что все кончится к лучшему в этом мире, как и в том. А он до такой степени забывает об этом высшем своем назначении, что вплетает в свой ограниченный мирок неисповедимые пути промысла и умышленно вызывает в нас этим ужас? О, избавьте нас от этого, избавьте вы, кто властен над нашим сердцем! К чему это мрачное чувство? Чтобы научить нас покорности воле провидения? Ей может нас научить только холодный разум, и если учение разума должно укорениться в нас и если мы вместе с покорностью должны сохранить упование и бодрое расположение духа, то в высшей степени важно, чтобы нам как можно меньше напоминали о смущающих примерах подобного незаслуженного и ужасающего предопределения. Прочь их со сцены! Прочь, если можно, из книг!

Ни одно из действующих лиц в *Ричарде* не обладает теми свойствами, какими должно обладать, чтобы пьеса была действительно тем, чем должна быть, судя по заглавию. Почему же, однако, она стала так интересна для публики? Если она не возбуждает сострадания и страха, то какое же производит впечатление? Она все-таки должна производить впечатление; она и производит его. А если производит, то не все ли нам равно какое? Если она занимает зрителей и доставляет им наслаждение, так что же еще нужно? Разве их непременно нужно занимать и услаждать по правилам Аристотеля?

Это возражение вовсе не лишено основания, но на него следует ответить. Вообще если *Ричард* не трагедия, все-таки он остается драматическим произведением. Если пьеса лишена красот трагедии, то она все же может иметь другие красоты: поэтичность стиля, образы, тирады, смелые мысли, пламенный, увлекательный диалог, удобные случаи для актера выказать во всей полноте силу своего голоса с самыми разнообразными его переливами, обнаружить весь свой талант в пантомимах и т. д.

В *Ричарде* много подобных красот, но есть и другие, которые ближе подходят к красотам подлинной трагедии.

Ричард — отвратительный злодей, но и в самом чувстве отвращения есть своего рода наслаждение, особенно когда оно вызывается созданием изобразительного искусства.

И чудовищность преступлений способна возбуждать отчасти те чувства, которые возбуждают в нас величие и отвага.

Все поступки Ричарда чудовищны; но все они совершаются с известной целью. У Ричарда есть свой план, а всюду, где

мы замечаем известный план действий, любопытство наше постоянно возбуждается. Мы охотно ждем, будет ли он исполнен и каким образом. Мы так пристрастны ко всему целесообразному, что оно доставляет нам наслаждение, независимо от нравственного характера самой цели.

Нам бы хотелось, чтобы Ричард достиг своей цели, и в то же время хотелось бы, чтобы он не достиг ее. Достижение цели избавляет нас от досады на то, что силы потрачены совершенно напрасно; если он не достигнет ее, то ведь сколько крови пролито даром. А так как она уже пролита, то нам было бы неприятно, если бы ее проливали только от скуки. Но, с другой стороны, такое достижение цели было бы торжеством порока; ничто не может быть неприятнее этого для нас. Мы интересовались целью, пока достижение ее имело в виду, а как скоро она достигнута, мы видим только возмутительную ее сторону и желали бы, чтобы она не была достигнута. Мы предвидим наперед это желание, и мысль о достижении цели заранее вселяет в нас ужас.

Мы любим добродетельные лица в пьесе. Так, нежная пылкая мать, братья и сестры, которые живут душа в душу всегда нравятся, всегда возбуждают нашу симпатию, где бы мы их ни встретили. Правда, тяжело видеть, как они страдают совершенно безвинно, и это чувство не особенно благоприятно для нашего спокойствия, для нашего совершенствования, но все-таки это — чувство.

Таким образом пьеса положительно увлекает нас и доставляет наслаждение, возбуждая наши душевные силы. Это правда, но несправедлив тот вывод, который мы из этого делаем, — будто мы ею можем быть довольны.

Может случиться так, что поэт много сделал и все-таки не выполнил своей задачи. Мало того, что его пьеса производит на нас впечатление, — она должна производить такое какое подобает ей согласно ее роду. Она должна производить именно это впечатление, и все другие никоим образом не могут заменить недостаток его, особенно если самый род так важен, так труден и ценен, что не стоило усилий и жертв добиваться лишь подобного результата, которого можно было бы достичь произведением в другом роде, более легком с меньшими усилиями. Чтобы поднять связку соломы, нет надобности приводить в действие машину; незачем взрывать миною то, что я могу опрокинуть ногою, чтобы спалить комара, нет надобности разводиться костер.

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 ею все другие чувства, чем эти, хотят пользоваться ею скорее для всех других целей, а не для той, к которой она главным образом 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 тем, что есть.

Известно, как падки были до зрелищ греческий и римский народ, особенно первый до представления трагедий. Напротив, как равнодушен и холоден к театру наш народ! Отчего происходит эта разница вкусов, если не оттого, что греки при представлениях воодушевлялись 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, ради моды, от скуки, ради общества, 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 в этом случае разумею 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 большие поклонники французского театра, этого я, собственно говоря, не знаю. Зато я знаю хорошо, что сам думаю. А я думаю, что не только у нас, немцев, но и у людей, хвастающихся тем, что у них сто лет существует театр, даже лучший во всей Европе, — именно у французов, — еще нет театра,

Трагической сцены наверное нет! Ведь те впечатления, какие производит французская трагедия, так слабы и холодны. Послушаем, что говорит об этом француз.

„При всех выдающихся достоинствах нашей драмы, — говорит Вольтер,³⁸⁷ — оказался скрытый недостаток, который не был замечен, потому что публика не дошла еще до идей выше тех, какие были выражены в образцовых произведениях великих художников. Этот недостаток заметил только Сент-Эвремон.³⁸⁸ Он говорит, что наши пьесы производят слабое впечатление, что то, что должно бы было возбуждать сострадание, возбуждает лишь нежное чувство; что трогательное чувство заступает место сильного потрясения, а удивление заменяет ужас, — одним словом, наши впечатления недостаточно глубоки. Этого нельзя отрицать: Сент-Эвремон 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*,³⁸⁹ что его мелкие стихотворения самые слабые и пошлые, какие только есть у нас в этом роде, что он был всего только фразер: можно не иметь ни искры таланта и обладать большим умом и вкусом. Вкус же у него, бесспорно, был весьма утонченный, если он так верно указал причину, почему большая часть наших пьес так бледны и холодны. Нам всегда недоставало некоторого пыла, все же остальные мы имели“.

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 происходили от мелочного стремления к изысканности в обхождении, господствовавшей в то время в среде наших придворных и дам, которое делало из трагедии непрерывный ряд сентиментальных разговоров во вкусе *Кир* и *Клерии*.³⁹⁰ Если некоторые пьесы и составили в этом случае исключение, то в них встречались длинные рассуждения о политике вроде тех, которые так испортили *Серторию*, сделали такую холодную пьесу *Отона* и такими жалкими *Сурену* и *Аттилу*.³⁹¹ Но нашлась и еще одна причина, почему наша сцена лишилась возвышенного, патетического элемента и изображаемые нами действия не могли иметь трагического характера. Сцена была плоха и тесна, декорации бедны. Что можно было сделать на двух дюжинах досок тому же занятым зрителями? Какою пышностью, какими искусственными приспособлениями можно было очаровать

завлечь зрителя, ввести его в обман? Какое великое трагическое событие 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 отличиться в длинном монологе, и такая пьеса, в которой подобных монологов не было, не принималась на сцену. При подобном характере пьесы не было никакого действия на сцене, пропадали все сильные изображения страстей, все потрясающие картины человеческих бедствий, все ужасные приключения, волнующие зрителей до глубины души; сердца только слегка касались вместо того, чтобы разрывать его на части“.

Первая причина указана вполне основательно. Изысканность в обхождении и политика всегда придают пьесе холодный тон, и ни одному поэту в мире не удалось еще соединить с ними возбуждение сострадания и страха. Благодаря им, перед нами является или пошлый 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, напротив, поэту сообщить своей пьесе такой характер, чтобы она производила сильное впечатление и без этих вспомогательных средств?

По мнению Аристотеля, она должна сама по себе производить подобное впечатление. „Чувство страха и сострадания,— говорит философ,³⁹²— может быть вызываемо театральной обстановкой, может быть вызываемо и самим сочетанием событий, что гораздо выше и достигается лучшими поэтами. Фабула должна быть составлена так, чтобы тот, кто только слышит³⁹³ 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 зрения требует меньше искусства, и это дело тех, кто берет³⁹⁴ на себя постановку пьесы“.

Пьесы Шекспира дали на опыте любопытное доказательство того, насколько вообще можно обойтись без декораций при представлении пьес. Казалось бы, какие пьесы, благодаря постоянным перерывам и перемене места, требовали большего содействия обстановки и искусства декоратора, если не эти? Однако было время, когда театральные сцены, на которых они

давались, состояли только из занавеса простой грубой материи, а когда его поднимали, то зрители видели голые стены много если 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 ними.*

Следовательно, если поэту не нужно хлопотать о декорациях, если без декораций можно обойтись без особого ущерба для пьесы и в том случае, когда они, повидимому, нужны, то зачем объяснять тесноту и неудовлетворительность сценического обстоятельства, что французские поэты не написали более талантливых пьес? Это несправедливо; 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 отдавала еще себя на посмеяние никаким Бонурам.³⁹⁶ Я, со своей стороны

* Cibber, *Lives of the Poets of G. B. and Irl.*, t. II, p. 78, 79. „Некоторые давали понять, что красивые декорации доказывают упадок сценического искусства. В правление Карла I (р. 79) существовал только занавес весьма грубой материи, при поднятии которого сцена оказывалась и с голыми стенами, скудно прикрытыми циновками или увешанными коврами. Следовательно, представлению первоначального места действия и всех дальнейших перемен, которыми могли свободно распоряжаться тогдашние поэты, пониманию поэта и игре актера ничто не помогало, кроме фантазии (р. 80). Ум и изображение актеров сглаживали все недостатки и делали пьесы, как многие утверждали, без всяких побочных средств понятнее, чем они тогда были с ними“.

никого менее расположен к этому, так как 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? 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 англичан, а большинство людей не относится ни к той, ни к другой категории.

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 давно уже имеют ее. И в этой уверенности их поддерживает нечто такое, чем они действительно обладают преимущественно перед другими народами, но что вовсе не 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 тогда еще не умели отличать стихотворца от поэта. Философия и критика мало-по-малу 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 того, в обладании чем был уверен, и чем он становился старше, тем упорнее и нахальнее старался укрепить за собою это мнимое обладание.

То же самое, по моему мнению, произошло с французами. Едва лишь Корнель вывел их театр хоть несколько из варварского состояния, как они воображали, что он уже близок к совершенству. Расин, по их мнению, 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 прямо признали невозможным, и все усилия последующих поэтов должны были клониться к тому,

чтобы походить 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 он послушает, что они ответят.

Из обоих этих поэтов Корнель наделал больше вреда и имел самое гибельное влияние на французских трагических поэтов. Ведь Расин ввел людей в искушение только своими образцами, а Корнель и образцами и наставлениями. В особенности последние, принимаемые целою нациею (кроме одного или двух педантов, какого-нибудь Гедлена и Дасье, которые между прочим часто сами не знали, чего хотели) за изречения оракула, выполняемые всеми последующими поэтами,³⁹⁷ берусь доказать это досконально! — не могли дать в результате ничего иного, кроме произведений самых скудных, 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 передает их в искаженном, двусмысленном виде, а так как он все-таки и при этом находит их еще очень строгими, то для каждого приискивает какое-нибудь смягчение, какое-нибудь благоприятное толкование, лишает их силы и коверкает, хитро перетолковывает и сводит на-нет. А для чего? „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.³⁹⁸

1. Аристотель говорит: „Трагедия должна возбуждать сострадание и страх“. А Корнель говорит: „О да! Но это же как случится; 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 Родригом и моею Химиною.³⁹⁹ Эти добрые дети возбуждают сострадание и очень сильное сострадание, но страх — едва ли. А с другой стороны, что будет с моею Клеопатрою, с моим Прусией, с моею Фокою? Кто может чувствовать сострадание к этим негодяям. 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 должно вызываться одной и той же личностью“. Корнель же возражает: „Если так выходит, то это очень хорошо. Но абсолютной необходимости в это

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 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 хочет 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 и что, так как Корнель придал совершенно иную цель своим трагедиям, то самые трагедии его должны были сделаться совсем другими произведениями, чем те, из которых Аристотель абстрагировал свою цель. Трагедии его должны были сделаться не подлинными трагедиями. Но такими сделались не только его творения, но и все французские трагедии, потому что авторы их задавались целью не Аристотеля, а Корнеля.

Я уже сказал, что Дасье хотел соединить обе эти цели, но даже 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 что было мудреного, если он вообразил, что французские трагедии его времени скорее достигали первой цели, чем второй. „Наша трагедия, — говорит он, — в силу первой, еще довольно удачно возбуждает и очищает страх и сострадание. Но вторая цель удается ей весьма редко, тогда как она более важна, и она весьма мало очищает прочие страсти или, так как она не заключает в себе ничего иного, кроме любовных интриг, то 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 изображаются печальные последствия какой-нибудь страсти. Из них можно извлечь много хороших 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 я знаю положительно из разных греческих и английских пьес, что она может его возбуждать в этой степени. Французские трагедии — это пьесы, весьма

изящные, весьма поучительные, это произведения, по моему мнению, достойные всякой похвалы, 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, Кребийон⁴⁰⁰ 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 со стороны его, 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 заглушить те, которые должны быть вызваны, если только оно не очень тонко передано. Зритель ушел бы с представления недовольным, потому что слишком много гневного чувства примешалось бы к состраданию, которое оставило бы приятное впечатление, будь оно одно“. — „Но, — прибавляет Корнель, как бы возвращаясь назад: он всегда возвращается с таким „но“, — если эта причина устранится, если поэт поведет дело так, что 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 не следует стесняться 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 незаслуженное 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 и нетрагично“, а Корнель 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 обнаружиться в полной мере. Достаточно того, что благодаря этому *quid pro quo*, получается как бы оправдание для различных его пьес, в которых он не только не видит погрешностей против правил Аристотеля, но проявляет такое высокомерие, что воображает, будто Аристотелю просто недоставало подобных пьес, для того чтобы на основании их еще более ограничить свое учение и вывести из них разные способы,— как, несмотря на все это, несчастье человека, вполне достойного, может быть сюжетом трагедии. „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“. (*En voici deux ou trois manières, que peut être Aristote n'a sù prévoir, parce qu'on n'en voyoit pas d'exemples sur les théâtres de son tems.*) И у кого берет он эти примеры? Да у кого же, как не у себя самого? И какие эти два или три способа? Мы сейчас увидим. — „Первый способ тот, когда человек вполне 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 совсем невыносимо, если бы в первой пьесе погибли Антиох и Родогюна, во второй Гераклий, Пульхерия и Маркиан, а Клеопатра и Фока восторжествовали.⁴⁰¹ Несчастье первых возбуждает наше сострадание, не заглушаемое тем отвращением, какое мы испытываем к их гонителю; мы постоянно 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 соответствующим комедии, чем 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 подходит к тому случаю

о котором идет речь. Ведь согласно с ним добродетельный человек не делается несчастным, а несчастье еще тогда 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 столько порочного, чтобы возбуждать в нас сильное негодование: преследуя добродетельного, он делает это больше из слабости характера, чем по злобе. Если Феликс ⁴⁰² дает погибнуть зятю своему Полиевкту, то делает это не по неприемлемой злобе к христианам, которая могла бы внушить и презрение к нему, а просто по раболепной трусости: 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 несколько не мешает зрителям вполне примириться с ним в конце пьесы после его чудесного обращения в христианство“. Кропатели плохих трагедий, как я полагаю, были во все времена, даже и в Афинах. Почему же у Аристея не оказалось под руками пьесы такого сорта, чтобы она могла так же выяснить ему дело, как и Корнелию? Вы шутите. Личности с характером робким, колеблющимся, нерешительным, как Феликс, представляют собою еще одну лишнюю ошибку в подобных пьесах и сверх того сами по себе делают пьесу холодною и неприятною, несколько, с другой стороны, не смягчая ее возмутительного характера. Возмутительны, как уже сказано, заключаются не в том негодовании и отвращении, которые они возбуждают, а в том, что несчастье поражает лиц безвинных. Как скоро оно поражает их несправедливо, нам все равно, жестоки ли их преследователи и слабохарактерны, поступают ли с ними жестоко с предвзятою или без предвзятой цели. Возмутительна сама по себе мысль, что могут быть люди, терпящие бедствие без всякой вины с своей стороны. Язычники старались по возможности отдалить от себя эту возмутительную мысль, а мы будем рвать ее? Нам будут доставлять удовольствие такие зрелища, которые ее поддерживают? Нам, которых религия и разум должны убеждать в том, что она столько же ложна, сколько и богохульна? То же самое, разумеется, можно было бы сказать и против третьего способа, если бы Корнель не забрался разъяснить его подробнее.

5. Корнель возражает и против мнения Аристотеля о непригодности для трагедии порочного героя, так как его несчастье не может возбудить в нас ни сострадания, ни страха. Впрочем, и он согласен, что сострадания он возбудить не может, но страх, по его мнению, может. Хотя ни один из зрителей не считает себя способным к таким преступлениям, следовательно, и не страшится в полной мере такого же несчастья, однако, каждый может иметь в себе какой-нибудь недостаток, близкий к этим порокам, и научиться быть насто­роже вследствие страха хотя перед менее тяжелыми, но все-таки печальными его последствиями. Но этот вывод основан на ложном понятии, какое имел Корнель о страхе и об очищении страстей, которые должны возбуждать трагедии, и тут он противоречит сам себе. Я уже доказал, что возбуждение сострадания немислимо без возбуждения страха, и что если бы злодей мог возбудить в нас страх, то непременно возбудил бы и сострадание. А так как он не в состоянии сделать последнего, с чем согласен и Корнель, то для него невозможно и первое, а потому он и не может способствовать достижению цели трагедии. Аристотель считает его к этому еще более неспособным, чем человека вполне добродетельного: он положительно требует, чтобы в том случае, если герой не может быть средним человеком, мы выбрали хорошего, но никак не дурного человека. Причина ясна: человек может быть очень хорошим и все-таки иметь не одну слабость, сделать не один поступок, которым он навлекает на себя тяжкое бедствие, внушающее нам сострадание и огорчение, нисколько не возмущая нас, потому что это — единственное следствие его проступка. То, что говорит дю Бо ⁴⁰³ об изображении и роли порочных героев в трагедии, совсем не то, чего хочет Корнель. Дю Бо говорит, что их можно изображать 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 *Родоюне*, а это-то и противоречит цели трагедии. Дю Бо при этом весьма основательно замечает, что несчастье этих второстепенных злодеев не производит на нас никакого впечатления. „В *Британнике*, — говорит он, — смерть Нарциса проходит едва заметно“. Но именно поэтому следует поэту по возможности воздерживаться от изображения таких второстепенных злодеев. Если их несчастье не содействует прямому назначению трагедии, если они только вспомогательные орудия, при помощи 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... Чем проще машина, чем меньше в ней пружин, колес и т. п., тем она совершеннее.

Статья LXXXIII

16 февраля 1768 года

6. И, наконец, как превратно истолковано первое и самое существенное качество, которого Аристотель требует от героев трагических героев! Нравы должны быть хороши „Хорошими?“ спрашивает Корнель. — „Если здесь хорошо означает добродетельный, то это очень не в пользу старой и новой трагедии, где преобладают герои дурные и порочные или по меньшей мере наделенные какой-ли слабостью, которая весьма плохо уживается с добродетелью. Он особенно боится за свою Клеопатру в *Родоюне*. Поэты того благородства, которого требует Аристотель, он не хочет понимать в смысле нравственной безукоризненности; это, верное, какое-то другое хорошее качество, которое так же совместимо 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.⁴⁰⁴ Короче говоря, Корнель связывает совершенно ложное понятие словом „нравы“ и совершенно не понял, что такое проэресис только благодаря которой, по мнению нашего мудреца, свободные поступки становятся дурными или добрыми нравами. Я не могу здесь вдаваться в подробные разъяснения; можно сделать только тогда, когда мы достаточно строго проследим связь и силлогистическую последовательность идей греческого критика.⁴⁰⁶ Поэтому я откладываю и в другой раз, так как в данном случае нужно только сказать, какую неудачную уловку придумал Корнель, сбивая с верного пути. Уловка его клонилась к тому, чтобы показать, что Аристотель под добротой нравов разумеет блестящий и возвышенный характер той или иной добродетельной или порочной склонности, как она или присуща изображенному или и удобно может быть ему приписана (le caractère brillant et élevé d'une habitude vertueuse ou criminelle, selon qu'elle

propre et convenable à la personne qu'on introduit): „Клеопатра в *Родоюне*,—говорит он, ⁴⁰⁷ — до крайности зла; нет такого убийства, которого бы она погнушалась, лишь бы только с его помощью удержаться на престоле, который она предпочитает всему на свете: так сильно в ней властолюбие. Но все ее преступления сопряжены с некоторым величием души, и в ней есть нечто столь возвышенное, что, осуждая ее поступки, мы все-таки должны удивляться тому источнику, из которого они истекают. То же самое позволю себе сказать и о *Ажеге*. ⁴⁰⁸ Бесспорно, лганье привычка дурная, но Дорант жет с таким присутствием духа, с таким одушевлением, что этот недостаток как-то соответствует ему, и зрители невольно сознаются, что талант так лгать — это такой порок, к которому неспособен ни один глупец“. Поистине Корнель не мог сделать более вредной выдумки. Приведите эту мысль в исполнение, и трагедия утратит всякую правду, всякое очарование, всякое нравственное значение. Добродетель, которая всегда исполнена скромности и простоты, благодаря блеску делается суетной и романтической, порок же засияет таким светом, который ослепит нас, с какой бы точки зрения мы ни смотрели на него. Глупо желать отклониться от порока только из-за его несчастных последствий, скрывая при этом его внутреннее безобразие. Последствия случайны, и опыт 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 блеск, 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 основания, и те, которые он приводит в свою пользу заодно с патером ле Боссю, ⁴⁰⁹ почти столь же вредны, по крайней мере могут быть столь же вредными для поэтических достоинств пьесы. Именно, он полагает, что выражение нравы должны быть хороши значит только, что они должны быть хорошо выражены (*quelles soient bien marquées*). Конечно, это правило, которое, будучи верно понято и правильно применено, вполне заслуживает внимания драматического поэта. Но ведь французские образцы ясно показывают, что выражение хорошо выражать принимается в смысле сильно выразить. Выражение перегружали, краски накладывали слишком густо,

пока характеризуемые лица не превращались в олицетворенные характеры, а люди порочные или добродетельные становились сухими скелетами пороков и добродетелей.

Здесь я прерву эти рассуждения. Кто до них дорос, сам может приложить их к нашему Ричарду.

Мне, разумеется, нечего говорить о пьесе *Герцог Миланский* вслед за *Ричардом*. На каком театре ее не ставили и кто не видал и не читал ее? Крюгеру, однако, принадлежит весьма ничтожная заслуга, потому что пьеса целиком взята из рассказа, помещенного в *Бременских вкладках*.⁴¹⁰ Многие прелестные сатирические черты, встречающиеся в ней, принадлежат автору этого рассказа, равно как и весь ход фабулы. Крюгеру принадлежит только драматическая обработка. Вся наша сцена, действительно, потеряла очень много в Крюгера. У него был талант для легкой комедии, как доказывают *Кандидаты*, но там, где он хочет быть трогательным и возвышенным, он выходит холодным и натянутым. Лёвен имел много хороших сочинения, но в числе их нет комедии *Деревенские студенты*. Это первый драматический опыт, на который отважился Крюгер, когда еще учился в сером монастыре в Берлине.

В сорок девятый вечер (четверг, 23 июля) дана была комедия Вольтера *Женщина эта права*, а в заключение вечера повторена пьеса л'Аффшара *Знатного ли он рода?*

Пьеса *Женщина эта права*⁴¹²—одна из пьес, написанных Вольтером для своего домашнего театра. Для последнего она была довольно хороша. Она была поставлена в 1758 году в Каруе,⁴¹³ но, насколько мне известно, еще не поставлена в Париже. Не потому, чтобы там с того времени не ставили еще худших пьес: и об этом позаботились разные Марии и Ле Бре,⁴¹⁴ но потому что... впрочем, я сам не знаю почему. Я, по крайней мере, предпочел бы видеть великого человека в халате и ночном колпаке, чем писаку в парадном костюме.

В пьесе этой нет характеров, и она неинтересна, но в ней встречаются положения довольно комичные. Правда, комизм этот самый ординарный, потому что весь построен на ошибках и недоразумениях. Но кто охотник смеяться, те довольны ею, а особенно были бы довольны наши немцы, если бы чужеземные обычаи и плохой перевод не затрудняли для них понимание остроумия.

В пятидесятый вечер (пятница, 24 июля) шла повторная *Сидней Грессе*, а в заключение вечера дана пьеса *Зрелище слепцу*.

Эта небольшая пьеса написана Леграном и, собственно, даже не принадлежит ему. Он заимствовал и заглавие и интригу, одним словом, все из старой пьесы де Бросса.⁴¹⁵ Офицер, уже пожилых лет, хочет жениться на молодой вдове, в которую влюблен, но получает приказ отправиться в армию. Он расстается со своей суженой при взаимных уверениях в искренней любви. Только что он уехал, как вдова принимает предложение, сделанное сыном этого офицера. Дочь последнего тоже пользуется отлучкою отца и принимает в доме молодого человека, которого любит. Отец узнает об этой двойной интриге и, чтобы самому убедиться во всем, велит написать детям, что он лишился зрения. Хитрость удается; он возвращается в Париж и при помощи слуги, посвященного в тайну, узнает все, что делается в его доме. Развязку легко угадать; так как офицер не может больше сомневаться в измене вдовы, то он позволяет своему сыну жениться на ней, а дочери тоже дает позволение вступить в брак со своим возлюбленным. Сцены между вдовою и сыном офицера, в присутствии последнего, весьма комичны; вдова уверяет, что принимает близко к сердцу его несчастье и все-таки очень любит его, а сама в это время подмигивает его сыну или делает какой-нибудь жест, выражающий нежность. Таково содержание как старинной пьесы де Бросса,* так и новой Леграна. Только в последней опущена интрига с дочерью, чтобы было легче сделать из пяти актов один. Отец обратился в дядю; есть также и другие незначительные перемены. Но, какова бы ни была история происхождения пьесы, с нас довольно того, что она нравится. Перевод сделан стихами, и он, пожалуй, относится к числу лучших из имеющихся у нас, по крайней мере легко читается, и в нем много забавных стихов.

Статья LXXXIV

19 февраля 1768 года

В пятьдесят первый вечер (понедельник, 27 июля) давали пьесу Дидро *Отец семейства*.⁴¹⁶

Так как эта превосходная пьеса, которая французам не особенно нравится, — по крайней мере она с трудом выдержала одно или два представления на парижском театре, — удерж

* *Histoire du Théâtre français*, t. VII, p. 226.

жится на наших сценах долго, очень долго, — почему же навсегда? — ибо здесь желают давать ее как можно чаще. Я надеюсь, что у меня достаточно времени и места выложить все то, что я говорил время от времени как о самой пьесе так и о всей теории драмы Дидро.

Начну издалека. Недовольство своим национальным театром Дидро выражал не только в *Разговорах*, приложенных к его пьесе *Побочный сын* и вышедших в 1757 году. Еще несколько лет перед тем он заявил, что не разделяет оного того высокого мнения, которое имеют его соотечественники обманывающие себя и Европу. Он, впрочем, высказал в таком сочинении, в котором, разумеется, никто не ожидает встретить подобных вещей, в сочинении, в котором насмешливый тон до такой степени преобладает, что большая часть читателей принимает за шутку и издевательство даже и то, что служит серьезным выражением здравого человеческого смысла. Без сомнения, у Дидро были свои причины высказывать свои задушевные мысли в таком сочинении; умный человек часто говорит сперва в шутку то, что впоследствии он намерен повторить серьезно.

Заглавие этой книги *Нескромные драгоценности*,⁴¹⁷ и Дидро в настоящее время рад бы был, если бы она не была написана. В этом отношении он поступает похвально; но все-таки он написал ее и должен признаться в этом, если не хочет прослыть за плагиатора. Верно и то, что подобного сочинения мог написать только такой молодой человек, который впоследствии мог устыдиться, что написал ее.⁴¹⁸

Чем меньше число моих читателей знает эту книгу, тем лучше. Поэтому я остерегусь знакомить их с нею подробнее, чем сколько нужно для моей цели.

Один султан — не знаю, где и какой — при помощи волшебного кольца заставил некоторые драгоценности наговорить столько гнусностей, что его фаворитка решительно отказалась слушать. Она скорее готова была разойтись из-за этого всем женским полом. По крайней мере в первые две недели она решила ограничить кружок своих собеседников его вельможеством султанам и двумя остряками. Это были Селим и Риккарик, Селим — придворный, а Риккарик — член императорской академии, изучавший древнюю историю и большой почитатель ее, но не педант. Однажды фаворитка вела разговор⁴¹⁹ с этими людьми, и он коснулся дурного тона академических реплик против которого никто так не вооружается, как сам султан. Ему прискучило слушать, как там постоянно прославляют

за заслуги его отца и предков, и он наперед видит, что со временем академия пожертвует и его славою славе его приемников. Селим, как придворный, во всем был согласен с султаном. И вот, между прочим, заходит разговор о театре, который я здесь целиком передаю моим читателям.

„Я полагаю, что вы, милостивый государь, ошибаетесь, — отвечал Риккарик Селиму. — Академия и сейчас святилище изящного вкуса. Но и во времена ее расцвета она не имела таких великих мудрецов и поэтов, которые бы не нашли себе равных у нас. Наш театр считался первым театром в целой Африке и еще теперь считается таким. Какое прекрасное творение *Тамерлан* Туксиграфа. В нем пафос Евризоло сочетался с возвышенностью Азофа.⁴²⁰ Это сама древность“.

„Я видела первое представление *Тамерлана*, — сказала фаворитка, — и нашла, что нить действия понятна, разговор весьма изящен и благопристойность вполне соблюдена“.

„Какая разница, милостивая государыня, — перебил ее Риккарик, — между таким писателем, как Туксиграф, который воспитался на чтении древних, и большею частью наших новых поэтов!“

„Но эти новые поэты, — сказал Селим, — к которым вы так немилостивы, далеко не так плохи, как вы говорите. Как? Вы у них не находите ни таланта, ни фантазии, ни огня, ни характеров, ни красноречивых тирад? Какое мне дело до правил, если мне доставляют наслаждение? Уж, конечно, я восхищаюсь пьесами Абул-Касема, Мугардора и Альбабукра и других сарацин не по милости замечаний мудрого Альмудира, ученого Аббальдока, *Науки о поэзии* остроумного Факардина, которых я не читал! Есть ли какой-либо иной закон, кроме подражания природе? Не такими ли же глазами, как и они изучали мы ее?“

„Природа, — отвечал Риккарик, — постоянно меняет свое лицо, каждое из них правдиво, но не всегда одинаково прекрасно! Делать удачный выбор должны мы учиться на тех произведениях, о которых вы, повидимому, не особенно высокого мнения. Это обширный запас опытности, собранный их авторами и предшественниками последних; как бы ни был человек способен, все-таки он вырабатывает свои взгляды последовательно, один за другим, и отдельная личность напрасно льстит себя мечтою в короткое время своей жизни одна подметить все то, что до нее открывалось в течение столь многих веков. В таком случае можно было бы утверждать, что наука обязана своим происхождением, успехами и про-

цветанием уму одного человека, тогда как это противоречит фактам“.

„Из этого, милостивый государь, — отвечал ему Селим, — следует только то, что новейшие писатели, которые пользуются всеми сокровищами, собранными до нашего времени, должны быть богаче древних; или, если вам не нравится это сравнение, что они, стоя на плечах этих колоссов, которые они забрались, должны непременно видеть дальше. В самом деле, что такое их учение о природе, их астрономия, кораблестроение, механика, математика в сравнении с нашими? Почему же нам не быть настолько же выше в красноречии и поэзии?“

„Селим, — возразила султанша, — разница велика, и Фаркаррик в другой раз объяснит нам причину ее. Он скажет вам, почему наши трагедии хуже древних, а что это так, я и сама берусь вам доказать. Не хочу упрекать вас в том, — продолжала она, — что вы незнакомы с древними. Вы приобрели столько других отличных познаний, что и театр древних не может быть совсем незнаком вам. Но оставьте в стороне некоторые идеи, относящиеся к их обычаям, нравам, религии, которые вам потому представляются странными, что обстоятельства изменились, и скажите мне: не правда ли, что их сюжеты всегда возвышенны, удачно выбраны и интересны? Что действие развивается равномерно и как бы само собою? Что постоянный разговор у них очень близок к природе? Что развязка несколько не натягута? Что интерес хорошо поддерживается? Главное действие не загромождено эпизодами? Перенесите мысленно на остров Алиндалу; исследуйте все, что там происходило, выслушайте все то, что там говорилось с тех пор, как пристали к его берегу юный Ибрагим и хитрый Форфан. Подойдите к пещере несчастного Полипсила, старайтесь проронить ни одного слова из его жалоб, и скажите мне, видели ли вы что-либо такое, что могло бы нарушить вашу иллюзию. Назовите мне хоть одну новейшую пьесу, которая бы могла выдержать подобное испытание, могла бы притязать на такую же степень совершенства, и тогда победа на вашей стороне.“

„Клянусь Брамою! — вскричал султан и зевнул: — вы, султанья, прочли нам отличную академическую лекцию!“

„Я не понимаю правил, — продолжала фаворитка, — а все же менее понимаю те ученые фразы, которыми их излагают. Я знаю, что нравится и трогает только то, что правдиво. Я знаю также, что достоинство пьесы зависит от умелого подражания какому-нибудь действию, так что зритель, находясь постоянно

под обаянием иллюзии, думает, что он присутствует при самом действии. А есть ли в тех трагедиях, которые вы так расхваливаете нам, хоть что-нибудь, похожее на это?"

Статья LXXXV

23 февраля 1768 года

„Вы хотите похвалить ход действия в этих пьесах? Он большею частью так сложен и запутан, что поистине было бы чудом, если бы такое множество событий могло действительно произойти в столь короткое время. Гибель или спасение государства, замужество принцессы, падение принца, — все это совершается с такой быстротой, точно по мановению руки. Идет ли дело о заговоре, в первом акте он замышляется, во втором все заговорщики в сборе, в третьем принимаются все нужные меры, устраняются все препятствия, и соумышленники готовятся действовать; в следующем акте вспыхивает восстание, и дело доходит до схватки, даже до настоящей битвы. И вы говорите, что действие разворачивается удачно, интересно, изображено с теплотою, правдоподобно? Вам-то всего менее простительно так думать. Ведь вы знаете, чего часто стоит придумать самую легонькую интригу и как много времени уходит при самом пустом политическом деле на его подготовку, на переговоры и совещания“.

„Это правда сударыня, — ответил Селим. — Наши пьесы страдают от излишка событий, но это зло неизбежное: без эпизодов мы не знали бы, как и спастись от мороза.

Это значит: чтобы придать больше пыла и смысла нашему подражанию, не надо, чтобы действие было точным подражанием тому, что есть, или тому, что должно быть. Ну, можно ли придумать что-нибудь смешнее этого? Едва ли; разве заставить скрипки играть веселый мотив, игривую сонату в то время, как зрители будут сожалеть о повелителе, которому грозит лишиться возлюбленной, престола и жизни“.

„Сударыня, — сказал Монгогуль, — вы вполне правы; в это время следует играть грустные арии, и я сейчас пойду, закажу несколько таких“. С этими словами он встал и ушел, а Риккарк, Селим и фоворитка продолжали беседу.

„По крайней мере, сударыня, — возразил Селим, — вы не будете оспаривать того, что если эпизоды нарушают иллюзию, то диалог снова вводит нас в ее сферу. Я не знаю никого, кто бы это делал искуснее наших трагических поэтов“.

„Ну, в таком случае этого никто решительно не умделает, — отвечала Мирзоа. — Вся эта изысканность, остроумие и игривость, господствующие в наших пьесах, на десять тысяч миль далеки от природы. Напрасно автор старается скрыться; он не ускользнет от моего внимания, и я его все постоянно выглядывающим из-за своих действующих лиц. Цини Серторий, Максим и Эмилия,⁴²¹ постоянно служат рупором для Корнелия. Так не разговаривали между собою древние сарацины. Если хотите, Риккаррик может перевести вам некоторые места из их произведений, и вы услышите подлинный язык природы, говорящей их устами. Мне очень хочется сказать новым повтам: вместо того чтобы наделять ваших действующих лиц остроумием, не лучше ли ставить их в такие положения, которые бы вызывали его“.

„Судя по тому, что вы, сударыня, сказали о ходе действия и о разговоре в наших драматических пьесах, — сказал Селим, — я не думаю, чтобы вы отнеслись благосклонно к развязке“.

„Разумеется, нет, — отвечала фаворитка, — на сто плохих приходится одна удачная. Одна не подготовлена, а другая происходит при помощи чуда. Если автор не знает, что делать с действующим лицом, которое он таскал по всем пяти актах из одной сцены в другую, то он поскорее сбывает его с рывком ударом кинжала; все принимаются рыдать, а я захожу как сумасшедшая. Потом — говорили ли когда-нибудь люди так как мы декламируем? Разве принцы и цари ходят иначе, чем все обычные люди, которые ходят, как следует? Разве ожестивают, как сумасшедшие или бесноватые? А когда говорят принцессы, разве они завывают? Постоянно утверждают, будто мы довели трагедию до высшей степени совершенства, а я, со своей стороны, считаю почти доказанным, что из всех родов литературы, которым посвящали себя африканцы в последние века, самым несовершенным родом осталась именно трагедия“.

Фаворитка только что закончила свою тираду против наших театральных пьес, когда снова вошел Монгогуль. „Милости государыня, — сказал он, — вы окажете мне большую любезность, если будете продолжать. Вы видите, что я умею собирать науку о поэзии, если нахожу ее длиною“.

„Положим, — продолжала фаворитка, — что только что приехал кто-нибудь из Ангота.⁴²² Он сроду не слыхивал о каком театральном представлении, но не лишен ни ума, ни знания света. Он знает, что происходит при дворе, несколько

знаком с интригами придворных, с соперничеством министров, с наущничеством женщин. И я говорю ему по секрету: ⁴²⁸ „Друг мой! В серали ужасные смуты. Повелитель недоволен своим сыном; он подговаривает его в том, что он влюблен в Манимонбанду. Я его считаю способным жестоко отомстить обоим. По всему видно, что дело это поведет к печальным последствиям. Если вы хотите, то я устрою так, что вы будете свидетелем всего происшествия“. Он принимает мое предложение, и я веду его в ложу, отгороженную решеткой. Из нее он видит сцену, которую принимает за дворец султана. Думаете ли вы, что заблуждение этого иностранца будет продолжаться хоть с минуту, несмотря на то, что я постараюсь принять самый серьезный вид? Не должны ли вы, напротив, согласиться, что при виде принужденной походки актеров, их странного наряда, сильных размахиваний руками, притом слыша странный тон их размеренной, рифмованной речи, заметив массу других несообразностей, он с первой же сцены засмеется им в глаза и скажет открыто, что или я хотела его подурочить, или султан и все его придворные сошли с ума?“

„Сознаюсь, — сказал Селим, — что этот предполагаемый случай ставит меня в затруднение; но разве на это нельзя возразить, что мы идем на представление в том убеждении, что увидим подражание действию, а не самое действие?“

„А разве это может помешать изобразить действие вполне естественно?“ — возразила Мирзоа.

Тут разговор мало-по-малу переходит на другие предметы, до нас не касающиеся. Посмотрим теперь, что мы прочли. Это говорит от души сам Дидро! Но все эти истины говорились в то время на ветер. Они произвели впечатление на французскую публику только тогда, когда были повторены вполне серьезным дидактическим тоном и сопровождались творческими опытами, в которых автор старался избежать порицаемых им недостатков и указать более верный путь к природе и иллюзии. Тогда зависть породила критику. Стало ясно, почему Дидро не соглашался, что театр его нации достиг совершенства, как мы это думали, — почему он находил столько недостатков в прославленных образцовых произведениях. Просто только потому, что хотел дать ход своим пьесам! Он должен был порицать приемы своих предшественников, ибо понимал, что, следуя тем же приемам, он далеко отстал бы от них. Он должен был сделаться жалким шарлатаном, порицающим всякий чужой террак, ⁴²⁴ чтобы покупали это средство только у него. Так нападали на его пьесы разные Палиссо. ⁴²⁵

Правда, в *Побочном сыне* Дидро было много слабых мест. Этот первый опыт его вообще гораздо слабее *Отца семейства*. Крайнее однообразие характеров, романтичность их, натянутый, вычурный диалог, педантичный тон новомодных философских сентенций, — все это облегчало дело хулителям. Особенно много смеялись над торжественной Терезией (или Констанцией,⁴²⁰ как она названа в подлиннике), которая так философски приискивает себе женихов и столь мудро рассуждает о добронравных детях, которых она ему родит, с мужчиной, ее недолюбливающим.

Нельзя отрицать и того, что форма, в которую облек Дидро свои разговоры, и тон их несколько суетны и напыщены, что многие замечания высказаны в них в виде истин, открытых вновь, тогда как они не новы и не принадлежали автору, что другие замечания лишены той основательности, которую, казалось, им придавала блестящая форма выражения.

Статья LXXXVI

26 февраля 1768 года

Дидро утверждал, например, * что в жизни не найдется более дюжины истинно комических характеров, которые бы могли быть обрисованы яркими, широкими чертами, что человеческие характеры, различающиеся между собою лишь немногими мелкими чертами, не так легко поддаются изображению, как характеры цельные, оригинальные. Поэтому он предлагал выводить на сцену не отдельные личности, а сословия, и хотел сделать обработку их особою задачею „серьезной комедии“. „До сих пор, — говорит он, — главным делом в пьесе был характер, а сословие было чем-то случайным, а теперь главным должно стать сословие, а случайным характер. Характер служил основою всей интриги; постоянно приискивались такие условия, при которых бы он ярче обнаруживался, и связывались между собою. Отныне в основу произведения ляжет сословие, его обязанности, его преимущества и невыгоды. По моему мнению, этот источник гораздо богаче, гораздо обширнее по объему и плодотворнее, чем источник характеров. Если характер был хоть сколько-нибудь неверно очерчен, то зритель мог сказать самому себе: „Это не я!“ Но он не может отрицать

* См. разговоры в приложении к *Побочному сыну*.

того, что изображаемое сословие — его сословие; он не может не узнать своих обязанностей. Он непременно должен отнести к себе то, что слышит на сцене“.

Те возражения, которые делает ему по этому поводу Палиссо,* не лишены основательности. Он говорит, что природа вовсе не так бедна самобытными характерами и неправда, будто комические поэты исчерпали их. Мольер имел перед собою еще достаточный запас новых характеров и полагал, что разработал лишь самую малую часть того, сколько можно разработать. То место, где он наскоро очерчивает некоторые из них,** столько же замечательно, сколько и поучительно. На этом основании можно предположить, что его *Мизантроп* едва ли остался бы его *pop plus ultra* в высоком комическом роде. Сам Палиссо довольно удачно указывает несколько новых характеров, которые он заметил, а именно: глупого мецената с его низкопоклонными клиентами; человека, который не на своем месте; пройдоху, злоупотребления которого всякий раз расстраиваются благодаря простодушию человека честного и прямого; мнимого философа; чудака, тип которого не удался Детушу;⁴²⁸ светского лицемера, прикидывающегося добродетельным, так как религиозный лицемер почти совсем вышел из моды. Поистине, это довольно серьезная перспектива, которая может бесконечно расширяться перед тем, кто хорошо

* *Petites lettres sur les grands philosophes, Lettre II.*

** *Impromptu de Versailles* ⁴²⁷ 3. „Эх, мой бедный маркиз, мы всегда будем доставлять ему (Мольеру) сколько угодно материала, так как и не думаем исправить, что бы он ни говорил и ни делал. Неужели ты полагаешь, что он исчерпал в своих комедиях все смешные стороны людей? Не выходя за круг придворной жизни, разве он не найдет двадцать характеров, которых еще не касался? Разве у него не остались те, например, которые кажутся величайшими друзьями в мире, но чуть повернутся друг к другу спиной, готовы разорвать друг друга в клочки?.. Не остались те мастера чрезмерной лести, которые не приправляют своих похвал никакою солью, отчего их лесть становится приторной и вызывает тошноту даже у тех, кому она предназначена? Не остались те трусливые прихвостни успеха, вероломные поклонники фортуны, которые кадят вам в счастье и покидают в беде? Не остались те, вечно недовольные придворной жизнью бесполезные царедворцы, брюзжащие завсегда, у которых нет других заслуг, кроме их надоедливости, и которые тем не менее ждут награды за то, что они десять лет кряду докучали королю? Не остались те, которые одинаково ласковы ко всем, рассыпают любезности направо и налево, бросаются к первому встречному с одними и теми же объятиями и выражениями дружбы? Да, да, маркиз, у Мольера всегда будет сюжетов больше, чем ему нужно, и все, что он изображал до сих пор, пустяки в сравнении с тем, что ему остается делать“.

видит вдаль. Тут еще довольно жатвы для тех немногих жнецов, которые пожелают приняться за нее.

„Если же, — говорит Палиссо, — действительно комически характеров было бы так мало и все они были бы уже обработаны, то разве сословия устранят это затруднение? Возьме хоть одно из них, например судейское. Разве я не долже придать судье известный характер? Разве он не должен быть или печален, или весел, приветлив или суров? Не благодаря ли характеру выйдет он из ряда метафизических отвлеченности и станет живою личностью? Стало быть, не на характере ли опять будут основаны и интрига, и мораль пьесы? Не будет ли сословие опять-таки признаком случайным?“

Конечно, Дидро мог бы ответить на это: разумеется, то лицо, которое я отношу к известному сословию, должно иметь свой индивидуальный, нравственный облик. Но я хочу, чтобы он был такой, который бы не противоречил обязанностям этого сословия и его особым отношениям, а напротив, вполне согласовался бы с ними. Следовательно, если это лицо — судья, то я не волен изобразить его серьезным или легкомысленным, приветливым или суровым. Он непременно должен быть серьезен и приветлив, притом каждый раз в такой мере, в каком этого требует предстоящее дело.

Вот что, говорю я, мог бы ответить Дидро, но в то же время он слишком близко подошел бы к другому подводному камню, а именно к идеальным характерам. Личности, олицетворяющие сословия, стали бы поступать всегда так, как того требуют долг и совесть, в полном согласии с книжною мудростью. Разве мы этого требуем от комедии? Могут ли такого рода изображения быть достаточно привлекательными. Будет ли та польза, какой мы в праве ожидать от них, столь значительна, что окупятся усилия создать новую категорию литературных произведений и для них особую поэтику?

К тому же мне кажется, что этот подводный риф, как мы называем „идеальные характеры“, не вполне обследован Дидро. Свои пьесы он направляет прямо на него, и на своих критических морских картах нигде от него не предостерегает. Напротив, он советует направлять путь прямо в его сторону. Вспомните, что он говорит по поводу контраста между характерами в *Братьях Теренция*.⁴²⁹ „Откройте комедию Теренция *Братья*, и вы увидите, что оба отца противоположного образа мыслей изображены с одинаковой силой. Даже самый тонкий ценитель искусства затруднился бы решить, который из них главный герой, Микион или Деменя. Если он выскажет

свое суждение раньше последней сцены, то крайне удивится, когда узнает, что тот, которого он в течение целых пяти актов считал человеком разумным, просто глупец, а тот, кого он считал глупцом, оказывается человеком разумным. В начале пятого действия этой комедии можно сказать, что поэт должен был отказаться от своей цели, в виду трудности соблюсти этот резкий контраст, и придать обратное направление интересу своей пьесы. Но что из этого вышло? То, что мы уже не знаем, кем интересоваться. Если прежде мы становились на сторону Микиона против Демеи, то под конец не сочувствуем ни одному из них. Зрители почти готовы желать третьего отца, который бы занимал средину между этими двумя и указал им, в чем оба они неправы“.

Только я не желаю этого! Мне вовсе не нужен этот третий отец. Какой отец согласится с тем, что он не знает, как ему поступать? Мы все думаем, что стоим на истинном пути; мы желаем только, чтобы нас по временам предостерегали от ложных уклонений с него вправо или влево.

Дидро прав: пусть лучше будут просто разные характеры, чем противоположные. Характеры, составляющие между собою контраст, не столь естественны и усиливают тот романический оттенок, без которого и помимо того редко обходится дело при создании драматической фабулы. В обыденной жизни бывают случаи, когда контраст между характерами настолько рельефен, как того желает поэт. Но всегда в обществе встречаются на один такой случай тысячи других, когда характеры только различны между собою. Совершенно верно! Однако разве характер, всегда неуклонно держащийся прямого пути, указанного ему разумом и добродетелью, не составляет явления еще более редкого? Из двадцати обществ, какие встречаются в жизни, скорее встретишь десять, где отцы при воспитании детей избирают совершенно противоположные пути, чем один случай, когда можно встретить идеального отца. Причем этот идеальный отец всегда одинаков и типичен, уклонений же от этого типа бесчисленное множество. Следовательно, те пьесы, в которых будет изображаться идеальный отец, будут не только неестественнее, но и однообразнее тех, в которых будут вводиться отцы, следующие различным принципам. Несомненно и то, что те характеры, которые представляются только различными при спокойном и мирном настроении общества, окажутся противоположными, как скоро возникнет борьба вследствие столкновения интересов. Даже естественно, что тогда личности будут

казаться еще более несходными, чем это есть на самом деле. Личность энергичная делается пылкой, огненную в сравнении с тою, которая будет вести себя спокойно, а спокойная станет холодною, как лед, чтобы заставить первую поступить настолько опрометчиво, насколько это полезно для последней.

Статья LXXXVII и LXXXVIII

4 марта 1768 года

Так же точно и другие замечания Палиссо если не совсем верны, то не совсем лишены основательности. Он достаточно ясно видит то кольцо, сквозь которое хочет пустить копье, но слишком горячится, когда подскакивает, и потому копье его пролетает мимо.⁴⁹⁰

Так он говорит между прочим о *Побочном сыне*:

„Какое странное заглавие! Побочный сын! Почему пьеса называется так? Какое влияние имеет рождение Дорвалья?⁴⁹¹ Какой эпизод оно обслуживает? Какое положение вызывает? Восполняет ли хотя бы какой-нибудь пробел? Какую же цель мог иметь в виду автор? Направить две или три тирады против предрассудка внебрачного рождения? Но какой же рас судительный человек и без того не знает, насколько неоснователен подобный предрассудок?“

Дидро мог бы ответить: это обстоятельство, конечно, было необходимо для завязки моей пьесы: не будь его, было бы гораздо невероятнее, что Дорваль не знает своей сестры, а сестра не знает ни о каком брате. Я мог воспользоваться этою подробностью для заглавия, мог бы заимствовать его и от обстоятельства еще более ничтожного. Ответ Дидро таким образом, говорю я, разве Палиссо не был бы опровергнут?

Но характер побочного сына заслуживает упрека в совершенно ином отношении, и этим упреком Палиссо мог гораздо сильнее поразить поэта. Дело вот в чем. Незаконность рождения, обуславливаемое им пренебрежение к Дорвалю и его удаление от людей, в котором он провел так много лет, составляют особое, исключительное положение, которое в то же время не могло не оказать сильного влияния на образование его характера. Последний поэтому не отличается теми типическими свойствами, какие должен иметь комический характер по учению самого Дидро. Пользуясь этим удобным

случаем, мне хочется подробнее поговорить об этой теории. Ну, а стоит ли противиться такому соблазну в таком журнале, как наш?

„В комедии, — говорит Дидро — изображаются типы, в трагедии же индивидуумы. Объясняюсь. Героем трагедии бывает человек, наделенный теми или другими качествами: это непременно Регул или Брут, или Катон, и никто иной их заменить не может. Тогда как в комедии главное лицо олицетворяет собою целую категорию личностей. Если ему придать своеобразную физиономию, то есть сходство только с одним лицом, комедия вернется ко времени своего детства. В эту ошибку, по моему мнению, впал Теренций. Его *Heautontimorumenos*⁴³² — отец, досаждающий 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 в целое столетие нашелся бы один пример подобного горя“.

Прежде всего об отце, наказывающем себя. Если такой характер действительно заслуживает упрека, то он должен быть обращен не столько против Теренция, сколько против Менандра. Последний был творцом его, и по ряду признаков несомненно, что подобный персонаж играл в его пьесе более важную роль, чем та, которая выпадает ему на долю в подражании Теренция. У последнего вследствие двойной интриги явилась необходимость сузить сферу его деятельности. Но, по моему мнению, уже достаточно одного того, что он принадлежит Менандру, чтобы не осуждать за него Теренция. Восклицание: *ὦ Μενάνδρε καὶ βίε, πότερος ἀρ' ὑμῶν πότερον ἐμιμήσατο* [О Менандр и жизнь, кто из вас оригинал, кто копия?],⁴³³ скорее холодно, чем остроумно. Однако можно ли вообще сказать это о таком поэте, который в состоянии изображать такие характеры, которые встретишь не чаще одного раза в столетие, да притом в очень большом городе? Правда, в ста пьесах и более мог бы явиться у него один такой характер. Самое плодovitое дарование истощается, и если воображение не в силах более вспомнить действительные образцы для подражания, то оно само творит их, и они большею частью выходят карикатурами. Дидро утверждает,⁴³⁴ что уже Гораций, имевший особенно тонкий вкус, подметил эту ошибку и осудил ее мимоходом и почти незаметно.

Это место находится во второй сатире первой книги, где Гораций хочет показать, что глупцы обыкновенно переходят из одной крайности в другую, противоположную. „Фуфидий, — говорит он, — боится, чтобы его не сочли мотом. Знаете ли, что он делает? Он дает деньги взаймы из пяти процентов в месяц и получает их вперед. Чем больше кому-либо нужны деньги, тем больше он требует с него. Он знает наизусть имена всех молодых людей хороших фамилий, вступающих в свет и жалующихся на скупость отцов. Но вы, может быть, думаете, что этот человек делает затраты, соответствующие его доходам? Вовсе нет! Он самый жестокий враг себе, и отец в комедии, который наказывает себя за удаление сына, не может себя терзать в большей степени: *non se reus cruciaverit*“. По мнению Дидро, это в большей степени — *reus* имеет здесь двойной смысл, так как в одном случае оно прилагается к Фуфидию, в другом случае — к Теренцию. Такое мимоходом брошенные укоризны, по его мнению, вполне соответствовали характеру Горация.

Последнее замечание о Горации, пожалуй, верно, только не может быть отнесено к данному месту. Здесь, по моему мнению, намек, сделанный мимоходом, затенил бы главную мысль. Фуфидий не особенно выдающийся глупец, так как есть много и других таких же. Если бы отец, изображенный Теренцием, мучил себя так же нелепо, как он, если бы он имел столь же мало оснований мучить себя, как Фуфидий, то он был бы так же смешон, а Фуфидий менее странен и нелеп. Только в том случае, если Фуфидий без всякой причины столь же суров и жесток к себе, как отец Теренция, у которого есть причина на это, если первый делает по грязной скупости то же, что последний вследствие раскаяния и горя, только в таком случае первый для нас настолько же смешон и достоин презрения, насколько последний заслуживает сострадания.

И, разумеется, всякая сильная скорбь такова же, как скорбь этого отца; он не забывает ее, а мучит себя ею. То мнение, будто в целый век едва ли встретится один пример такой скорби, противоречит фактам. Напротив, человек в подобном состоянии всегда так поступает, разве только с теми или иными различиями. Цицерон более точно подметил природу печали. Поэтому в поведении отца, мучившего себя, он видит только то, что делают все люди огорченные, не только под напором чувства, но и в хладнокровном состоянии, *

* *Tuscul. Quaest.*, lib. III, c. 27.

„Люди в горе делают все это, считая разумным, справедливым, должным, и большей частью думают, что они тем самым исполняют свой долг. Поэтому, если люди, предающиеся печали, сделают что-нибудь обыкновенное или скажут что-нибудь веселое, то опять возвращаются к своему горю, упрекая себя в том, что на время забыли о своем горе. А матери и наставники даже обыкновенно взыскивают с детей и не только словесно, но и прибегая к ударам, если они позволили себе развеселиться, когда дома горе, и заставляют их плакать. Ну, а тот самоистязатель Теренция?“ и т. д.

Но Менедем, — так называется у Теренция человек, мучающий себя, — поступает так не от одного огорчения. Если он отказывает себе и в ничтожной трате, то причина этому, главным образом, та, что он желает побольше сберечь для находящегося в отсутствии сына, чтобы обеспечить образ жизни, как можно более привольный, тому, кого он заставил терпеть крайность. Что же в этом такого, чего не сделали бы сто отцов? Или, по мнению Дидро, поведение Менедема странно потому, что он сам копает землю, рубит дрова и пашет? Он судит так больше на основании наших новых обычаев, чем древних. Конечно, современный богатый отец, пожалуй, не станет так поступать; ведь мало найдется таких людей, которые умеют делать все это. Но греки и римляне, даже самые зажиточные и знатные, были знакомы со всеми полевыми работами и не стыдились заниматься ими.

Впрочем, допустим, что все обстоит совершенно так, как говорит Дидро! Характер отца, мучающего себя, не годится, как он говорит, для комедии, так как подобное поведение слишком странно: ведь это причуда, свойственная лишь одному этому отцу. Но не сделал ли сам он такой же точно ошибки? Что может быть исключительнее характера Дорваля? У какой личности найдется больше качеств, свойственных ей одной, как не у этого побочного сына? „Тотчас же после своего рождения, — говорит у него Дорваль, — я оказался заброшенным в местность, которая была чем-то средним между пустынею и обществом, и, когда я открыл глаза, чтобы посмотреть на связи, соединяющие меня с людьми, я нашел от них только жалкие остатки. Тридцать лет скитался я между ними, одинокий, безвестный, незамеченный, не видя ни от кого ласки, не встретив никого, кто бы пожелал, чтобы я его приласкал“.

Что незаконный сын напрасно ищет своих родителей, напрасно ищет людей, с которыми соединили бы его тесные

кровные узы, это весьма понятно. Из десяти человек это может случиться с девятью. Но что он целых тридцать лет скитался по свету, не испытав ничьей ласки, не встретив человека, желавшего его ласки, это, можно смело сказать, решительно невозможно. А если возможно, то каково должно быть стечение многих совершенно особых условий с обеих сторон, чтобы создать такое печальное положение вещей, со стороны света и со стороны этого существа, столь долго жившего как бы на необитаемом острове! Пройдут целые века раньше, чем оно снова повторится. Избави меня бог думать иначе о человеческом обществе! В таком случае лучше бы мне было родиться медведем, чем человеком. Нет, ни один человек не может быть так долго заброшен среди людей. Куда бы ни кинула его судьба, но все-таки если он попадет к людям, то попадет, значит, к таким существам, которые готовы будут принять в нем участие раньше, чем он успеет осмотреться, где он. Если это не будут люди знатные, то будут простые! Если это не будут счастливицы, то будут несчастные! Все-таки люди! Так, стоит только капле коснуться поверхности воды, — и она сольется с нею и исчезнет в ней, как бы ни называлась эта вода, — болотом, источником, рекою, озером, проливом или океаном.

Однако, по словам автора, это тридцатилетнее одиночество среди людей создало характер Дорваля. Какой характер может походить на этот? Кто может хоть сколько-нибудь узнать себя в подобном человеке?

Мне кажется, Дидро старался приберечь для себя лазейку. Он говорит далее в приведенном нами месте: „В серьезном драматическом произведении характеры часто бывают столь же типичны, как и в комическом; но всегда они будут менее индивидуальны, чем в трагедии“. Поэтому он мог бы ответить: характер Дорваля не комический, а такой, какой требуется в серьезной драме. И, подобно тому как она должна занимать среднее место между комедией и трагедией, так и характеры ее должны занимать середину между комическими и трагическими. Они могут и не быть такими типичными, как те, лишь бы не были так же индивидуальны; в таком именно роде и характер Дорваля.

Итак, мы благополучно возвратились к тому пункту, от которого исходили. Мы хотели рассмотреть, правда ли, что трагедия имеет дело с личностями, а комедия с типами, другими словами — правда ли, что действующие лица комедии должны быть собирательными типами, тогда как героем тра-

гедии всегда будет и должен быть только данный человек, только Регул, Брут или Катон. Если это правда, то без труда можно принять и то, что Дидро говорит о лицах среднего драматического рода, который он называет серьезной комедией.

Статья LXXXIX

8 марта 1768 года

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 будет очевидна. Не находит ли он подтверждения своей концепции 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, что и все то, что поэт заставляет их говорить и делать в трагедии, может быть прилично 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 на основании противоположных положений установил коренную разницу между историей и поэзией, равно как большую пользу последней по сравнению с первой. Притом он изложил это так ясно, что если я приведу его слова, то вы будете крайне удивлены, каким образом Дидро мог не согласиться с ним в столь очевидном деле.

Установив существенные свойства поэтической фабулы, Аристотель продолжает: * „Из сказанного ясно, что задача поэта — говорить не о происшедшем, а о качестве происшедшего и о том, что могло случиться, с той или иной степенью вероятности или необходимости. 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 это была бы такая же история в метрах, как и без метров. Разница в том, что один рассказывает о происшедшем, другой о качестве происшедшего. Вследствие этого поэзия содержит в себе более философского и полезного элемента, чем история:

* *Поэтика*, гл. IX.

она представляет более общее, а история — частное. Общее состоит в изображении того, что приходится говорить и делать по вероятности или по необходимости тому или иному человеку. На это и смотрит поэзия, надевая именами действующих лиц. Наоборот, частное, состоит в том, что сделал Алкивиад или что с ним случилось. Относительно комедий это уже очевидно. Составив фабулу на основании правдоподобия, комики подставляют случайные имена, не касаясь определенных лиц, как делают ямбографы.⁴⁸⁵ А в трагедии придерживаются имен, взятых из прошлого. Причиной этого является то, что возможное⁴⁸⁶ заслуживает доверия. В возможность того, что никогда не происходило, мы не верим; а 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 известных имени, а другие — вымышлены, как, например, в *Цветке Агафона*.⁴⁸⁷ В этом произведении одинаково вымышлены и события и имена, а все-таки оно от этого доставляет не меньше удовольствия.⁴⁸⁸

В этом месте, приведенном мною в моем собственном переводе, в котором я старался по возможности придерживаться слов подлинника, есть такие вещи, которые или совсем непоняты толкователями, известными мне, или 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 подражании, должны без различия говорить и действовать не так, как могло бы быть свойственно только им, но как говорил бы и действовал 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 историй, и если справедливо, что комический поэт, желающий дать своим лицам такие 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, которые могут быть у них

общие со многими, лишит трагедию ее силы и низведет ее на степень истории.

Но Аристотель говорит также, что поэзия стремится к этой всеобщности лиц, надевая их именами (ὄφ' στοχάζεται ἢ ποιηδὶς ὀνόματα ἐπιτίθεμεν), что особенно ясно обнаружилось в комедии. Комментаторы ограничились тем, что только повторили эти слова Аристотеля, но нисколько не объяснили их. Из слов некоторых из них, высказанных по этому поводу, ясно видно, что они или вовсе ничего об этом не думали, или судили совершенно превратно. Вопрос в том, как стремится поэзия к типическим чертам, когда она надевает действующих лиц именами? и каким образом столь давно уже успело обнаружиться это ее стремление, в особенности в комедии? Слова: ἐστὶ δὲ καθόλου μὲν, τῷ ποιῶν τὰ ποιήματα συμβαίνει λέγειν, ἢ πράττειν κατὰ τὸ εἶκος, ἢ τὸ ἀναγκαιῶν, ὄφ' στοχάζεται ἢ ποιηδὶς ὀνόματα ἐπιτίθεμεν (общее — это то, что всякий человек, имеющий тот или иной характер, должен говорить или делать на основании вероятности или необходимости, и что составляет цель поэзии именно тогда, когда она дает имена своим лицам), Дасье переводит так: Une chose générale, c'est ce que tout Homme d'un tel caractère, a du dire, ou faire vraisemblablement ou nécessairement, ce qui est le but de la Poésie lors même qu'elle impose les noms à ses personnages. Так же точно переводит эти слова и Курциус: „Общее есть то, что известное лицо с известным характером говорит или делает по вероятности или по необходимости. Это общее есть конечная цель поэзии, даже тогда, когда она дает особые имена своим лицам“. И в примечании к этим словам они вполне согласны между собою, и оба говорят одно и то же. Они оба объясняют, что такое общее, оба говорят, что это общее есть цель поэзии, но как поэзия стремится к общему, давая лицам имена, об этом ни один из них не сказал ни слова. Напротив, как француз своим *lors même*, так и немец частицами *auch wenn*, ясно показывают, что они не умели ничего об этом сказать, что они даже не поняли, что хотел выразить Аристотель. Эти *lors même* и *auch wenn* значат у них не больше, как хотя, и они заставляют Аристотеля сказать только: несмотря на то, что поэзия дает своим лицам имена отдельных личностей, она все-таки имеет в виду не частное, а общее свойство этих лиц. Слова Дасье, приводимые мною в примечании,* ясно показывают это. Правда,

* „Аристотель предупреждает здесь одно возражение, которое ему можно было бы сделать относительно данного им прямо перед тем определения

что все это, собственно говоря, не извращает Аристотеля, но не зато не исчерпывается и смысл его слов. Мало того, что поэзия, несмотря на имена, взятые у отдельных личностей, может стремиться к общему, Аристотель говорит, что она стремится к общему именно при помощи этих имен, οὐ στοχάζεται. Я думаю, что это не одно и то же. А если это не одно и то же, то неизбежно возникает вопрос: как она стремится к этому? А на этот вопрос толкователи ровно ничего не отвечают.

Статья ХС

11 марта 1768 года

То, как она к этому стремится, уже давно обнаружилось в комедии, говорит Аристотель: Ἐπὶ μὲν οὖν τῆς κωμῆδος ἡἰη τοῦτο δῆλον γέγονεν· συστήσαντες γὰρ τὸν μῦθον διὰ τῶν εἰκότων, οὕτω τὰ τύχοντα ὀνόματα ἐπιτιθέασιν, καὶ οὕχ ὥσπερ οἱ ἰαμβόποιοι περὶ τῶν καθ' ἑαστὸν ποιούσιν.

„Относительно комедий это уж очевидно, так как с тех пор, как сочинители их начали составлять свои фабулы по законам правдоподобия, они и в этом роде поэзии дают своим персонажам любые имена и не делают, как ямбографы, предметом своего сочинения определенные отдельные личности“.

Я должен также привести и переводы этого места, сделанные Дасье и Курциусом. Дасье говорит: „Это уже обнаружено

общего. Люди не знающие не преминули бы возвратить ему, что, например, Гомер вовсе не имел в виду изображать чисто общее действие, а, напротив, частное, потому что он повествует, что сделали определенные личности, каковы: Ахиллес, Агамемнон, Одиссей и другие. Следовательно нет никакой разницы между Гомером и историком, описавшим подвиги Ахиллеса. Философ и предупреждает это возражение, показывая, как поэты, авторы трагедий или поэм, даже когда они дают своим лицам имена, вовсе не думают о том, чтобы влагать в уста этим лицам действительно сказанные ими когда-то слова, что они, однако, должны бы были делать, если бы изображали частные и действительные деяния определенного человека, будет ли он носить имя Ахиллеса или Эдипа, но что они ставят себе задачей заставить говорить свои лица согласно внутренней необходимости и вероятности, то есть делать и говорить все то, что должны бы были говорить лица с такими же характерами и в таком же положении по необходимости или, по меньшей мере, по законам вероятности; а это неопровержимо доказывает, что это действия общие“. То же самое говорит и Курциус в своем примечании, только он хотел пояснить общее и частное примерами, которые, впрочем, не очень-то показывают, что он постиг сущность вопроса. Ведь, по их словам, только олицетворенные характеры могут поэт заставить говорить и действовать, так как они должны быть охарактеризованными личностями.

в комедии, потому что комические поэты, построив свой сюжет на основании правдоподобия, дают своим героям произвольные имена, и не подражают сатирическим поэтам, которые ограничиваются частными случаями". А Курциус: „В комедии это давно уже обнаружено. Составивши план фабулы на основании вероятности, комические поэты дают своим персонажам произвольные имена и не имеют в виду частного случая, как ямбические поэты". Есть ли в этих переводах то, что главным образом хочет сказать Аристотель? Оба они заставляют его сказать только то, что комические поэты не поступали подобно ямбическим (то есть сатирическим), и стремились не к частному, а к общему в отношении своих действующих лиц, которым давали произвольные имена, *tels noms qu'il leur plait*. Допустив даже и то, что слова τὰ τῶν οὐκ ὀνόματα, могут означать подобные имена, — куда же, однако, оба переводчика девали слово οὐκ? Разве они полагали, что это οὐκ вообще ничего не значит? А между тем здесь все заключается в нем; это οὐκ значит, что комические поэты не только давали своим лицам произвольные имена, но давали их им οὐκ — „так". Как же „так"? Так, что этими самыми именами они старались достичь общего: οὐκ στοχάζεσθαι ἢ ποιῆσαι ὀνόματα ἐπιτίθεμενῃ. Как же это делалось? Найдите мне хоть слово об этом в примечаниях Дасье и Курциуса!

Чтобы быть ближе к делу, скажу, как это делалось: персонажи комедии получали такие имена, которые по своему грамматическому происхождению и составу или по своему значению выражали свойства этих лиц. Одним словом, они давали им имена со значением, как бы говорящие, которые нужно было только услышать, чтобы тотчас же понять, каковы будут те лица, которым они даются. Я приведу относящееся сюда место из Доната. Имена лиц, по крайней мере, в комедиях, — говорит он по поводу первого стиха первого действия *Братьев*, — должны иметь логический смысл и подходящее значение. Ведь было бы нелепо, если бы комический поэт, свободно творящий свой сюжет, давал лицам или неподходящие имена, или занятия, не соответствующие именам. Поэтому верный раб зовется Парменон, неверный — или Сириец или Гет (как иностранцы, варвары), солдат — Фразон (смелый) или Полемон (воин), юноша — Памфил (всеми любимый), женщина — Миррина (мирт), а юный раб — или по запаху Сторакс, или по своей мимике Цирк и т. д. Напротив того, тот поэт делает грубую ошибку, который дает противоречащее характеру и неподходящее к нему имя, разве только умышленно

выбирает противоречивое имя в шутку (per ἀντίφρασιν), как, например, меняле у Плавта дано имя Мизаргирид (ненавистник денег).⁴³⁹ Кто хочет убедиться в этом на большом количестве примеров, то пусть рассмотрит имена у Плавта и Теренция. Так как все их пьесы заимствованы с греческого, то и имена их действующих лиц греческие и по словопроизводству всегда имеют отношение к тому сословию, образу мыслей или чему иному, что является для этих лиц общим с другими, хотя мы не всегда точно и с уверенностью можем объяснить эту этимологию.

Не хочу останавливаться на этом обстоятельстве, столь известном, но не могу не удивляться, что толкователи Аристотеля не вспомнили о нем там, где он ясно на него указывает. Что может быть вернее и яснее того, что философ говорит о цели, какую имеет поэзия, наделяя своих действующих лиц именами? Что может быть неопровержимее того факта, что ἐπί μὲν τῆς κωμῳδίας ἤδη τοῦτο δῆλον γέγονεν, что особенно в комедии эта цель давно уже ясно обнаружилась? С самых первых ее зачатков, то есть как только ямбические (сатирические) поэты стали переходить от частного к общему, как только из оскорбительной сатиры возникла поучающая комедия, поэты старались намекнуть нам на это общее начало самыми именами. Хвастливый и трусливый солдат не назывался именем того или иного предводителя из того или иного рода, а назывался Пиргополиником — „сокрушителем городских стен“; жалкий паразит, подлизывавшийся к нему, не носил имени какого-нибудь известного в городе голяка, а назывался Артрогус — „грызущий хлеб“. Молодой человек, введший отца в долги своим мотовством, в особенности тратами на лошадей, не носил имени сына того или другого знатного гражданина, а ему давалось имя Фидиппид, то есть „берегущий лошадей“.⁴⁴⁰

Можно было бы возразить, что подобные имена, имеющие значение, были просто делом изобретения новейшей греческой комедии, авторам которой было строго запрещено употреблять имена действительных лиц, что Аристотель не знал этой новейшей комедии, а потому и не мог принять ее во внимание, составляя свои правила. Последнее утверждает Гёрд,^{* 441} но

* Гёрд в своих рассуждениях о разных областях драмы говорит: „На основании приведенного здесь объяснения комедии может показаться, что понятие об этой драме значительно расширено в сравнении с тем, как о ней думали во времена Аристотеля, который определяет ее как подражание незначительным и обыденным действиям, вызывающим смех. Его мнение сложилось на основании состояния и практики афинской сцены, то есть

это так же неверно, как и то, что древняя греческая комедия употребляла лишь подлинные имена. Даже в тех пьесах, главною и первую целью которых было выставить в смешном и позорном виде известную личность, кроме действительного имени этого лица, почти все остальные были вымышлены как в отношении сословия, так и характеров.

Статья ХСІ

15 марта 1768 года

Можно прибавить, что даже и имена лиц действительных скорее обозначали тип, чем отдельные лица.

Под именем Сократа Аристофан хотел выставить смешным и подозрительным не одного Сократа, а всех софистов, занимавшихся воспитанием молодых людей.⁴⁴² Его героем был вообще опасный софист, и он назвал его Сократом только потому, что таким провозгласила Сократа молва. Поэтому многие черты не шли к историческому Сократу,⁴⁴³ так что последний

древней и средней комедии, которая соответствует этой характеристике. Великий переворот, совершившийся в драме с появлением новой комедии, произошел после". Но Гёрд допускает это для того, чтобы его мнение о комедии не расходилось сильно с Аристотелевым. Аристотель, конечно, пережил эпоху новой комедии и упоминает о ней особенно в своей *Этике*, посвященной Гийкомаху, где говорит о приличной шутке и неприличной (*Lib. IV, c. 14*). "Это можно видеть из различия между древней и новой комедией, так как в первой смешное выражалось неприличными шутками, а в последней более намеками или двусмысленностями". Можно было бы, конечно, сказать, что под новою комедией здесь разумеется средняя; ведь когда еще не было новой, средняя должна была назваться новой. Следует прибавить, что Аристотель умер в ту Олимпиаду, когда Менандр поставил на сцену свою первую пьесу, но, правда, еще за год до того (*Eusebius in Chronico ad Olymp., XIV, 4*). Несомненно, однако, начинают новую комедию с Менандра; Менандр был первый поэт этой эпохи по достоинству, а не по времени. Филемон, принадлежащий к ней, писал гораздо раньше, и переход от средней комедии к новой был так незаметен, что у Аристотеля не могло быть недостатка в образце ее. Сам Аристофан дал уже один подобный. Его *Кокалос* был в таком стиле, что его мог бы себе присвоить Филемон, с некоторыми переменами: „Кокал, в который он ввел, говорится в биографии Аристофана, — и искушение, и узнавание, и все, что придумал Менандр". Следовательно, так как Аристофан дал образцы разных родов комедии, Аристотель мог относить свое объяснение комедии ко всем им. Так он и сделал, и потом комедия не расширилась настолько, чтобы это определение не шло к ней. Гёрду следовало бы только правильно понять его, и ему бы не нужно было прибегать к мнимому незнакомству Аристотеля со среднею комедией, чтобы поставить вне спора с Аристотелевым свое само по себе правильное понятие о комедии.

мог смело встать со своего места в театре и предложить сравнить себя с изображением. ⁴⁴⁴ Но как плохо поймем мы сущность комедии, если будем считать эти неподходящие черты просто произвольною клеветою, а не тем, чем они были на самом деле, обобщением отдельной личности, возведением частного явления в общий тип.

Можно сказать еще много об именах исторических лиц и их значении в греческой комедии, так как это еще далеко не так точно разъяснено учеными, как бы того заслуживало. Можно заметить, что это употребление далеко не было общепринятым в древней комедии, * что на него отваживались лишь некоторые поэты, ** что, следовательно, его нельзя считать характерным отличием комедии в ту эпоху. *** Можно доказать,

* Если по Аристотелю схема комедии была взята из *Марита* Гомера, в котором было представлено не позорное, а смешное, то, по всему вероятию, и вымышленные имена были введены с самого же начала. Ведь имя *Маргит* не было, конечно, настоящим именем известного лица: скорее слово *Margeites* образовалось из *marges* (неистовый, безумный), чем *marges* из *Margeites*. О разных поэтах древней комедии положительно известно, что они избегали всего оскорбительного, что было бы невозможно при настоящих именах. Это известно, например, о *Ферекрате*. ⁴⁴⁵

** Сатира на данное лицо и, притом называвшая его по имени, не была существенным свойством древней комедии, и мы очень хорошо знаем первого поэта, отважившегося на нее. Это был *Кратин*, ⁴⁴⁶ который к „забавному элементу комедии присоединил полезный, нападая на дурных людей и карая их с помощью комедии как бы общественным бичом“. Но и он сначала нападал только на обыкновенных негодяев, от которых не мог опасаться мести. *Аристофан* не хотел лишить себя той чести, что он первый решился затронуть сильных людей в государстве:

Не на мелких мещан, человекчовк пустых, ополчился поэт, не на женщин,
Но с *Геракловым* мужеством в гневной душе он восстал на великих
и сильных.

(Перевод *А. Пиотровского*.)

(„*Мир*“. стр. 750—751). Он готов был бы считать эту смелость своею привилегией. Он очень досадовал, когда видел, что ему последовали многие другие поэты, которых он презирал.

*** Это, однако, почти постоянно встречается. Идут еще далее и утверждают, что с действительными именами были связаны и действительные события, причем не было никакого вымысла со стороны поэта. Сам *Дасье* говорит: „*Аристотель* не мог хотеть сказать, что *Эпихарм* и *Формид* вымышляли сюжеты своих пьес, потому что оба были поэты древней комедии, в которой не было ничего вымышленного, и что вымышленные события начали изображаться на сцене только во времена *Александра Великого*, в новой комедии (*Remarque sur le ch. V de la Poet. d'Arist.*)“. Следует предположить, что тот, кто говорит это, ни разу и не заглянул в комедию *Аристофана*. Сюжет, фабула древней комедии были так же вымышлены, как и в новой. Ни в одной из уцелевших комедий *Аристофана* не изображается

что, когда оно наконец было категорически запрещено законами, некоторые лица все же гласно оказывались изъятими из действия этих законов, а иногда по безмолвному уговору. Даже в пьесах Менандра были названы своими именами и осмеяны многие.* Но мне не следует переходить от одного отступления к другому.

Я хочу только применить сказанное к употреблению в трагедии имен действительных лиц. Сократ Аристофана не представлял собою действительную личность, носившую это имя, да и не должен был представлять ее; этот олицетворенный идеал суетной и опасной школьной мудрости назван был Сократом только потому, что Сократ был отчасти известен за подобного обманщика и соблазнителя, а отчасти должен был сделаться еще известнее с этой стороны. Самое понятие об общественном положении и характере, которое должно было соединиться с именем Сократа, руководило поэтом при выборе имени. Так и представление о характере, обыкновенно соединяемое нами с именами Регула, Катона и Брута, служит причиною, почему трагический поэт дает своим героям эти имена. Он выводит на сцену Регула, Брута не с тем, чтобы ознакомить нас с подлинною жизнью этих людей и освежить ее в нашей памяти, но чтобы завлечь нас изображением таких

действительное событие; и как можно говорить, будто поэт не вымышлял их, потому что они намекают отчасти на действительные случаи? Если Аристотель считает несомненным, ⁴⁴⁷ „что поэт должен быть больше творцом фавул, чем метров“, то не следовало ли ему прямо исключить поэтов древней греческой комедии из ряда поэтов, если он признавал, что сюжеты их пьес не вымышленны? Но как, по его мнению, должно было обстоять с поэтическим вымыслом в трагедии, а именно чтобы имена и события брались из истории, так же, — думал он, — следовало поступать и в комедии. Не могло соответствовать его взглядам, чтобы комедия возвратилась к ямбической язвительности, употребляя настоящие имена и намекая на действительные события; напротив, он несомненно думал, ⁴⁴⁸ что сочинение „речей и фавул общего характера“ вполне согласно с этим. Он призывает это свойство за самыми древними комическими поэтами. Эпихаром, Формидом и Кратесом, и, конечно, не мог отрицать этого у Аристофана, хотя знал, насколько сильно он нападал не только на Клеона и Гипербола, но также на Перикла и Сократа.

* Запрещение осмеивать в комедии кого-либо никогда не выполнялось в действительной греческой республике с такой строгостью, какую хотел ввести Платон в своей идеальной республике (чтобы никогда никого не осмеивали в комедии ни словом, ни маской, ни с умыслом, ни без умысла). Не буду говорить о том, что в пьесах Менандра никогда не назывался по имени ни динический философ, ни прелестница; можно бы возразить, что эти отверженцы общества не считались гражданами. Но ведь Ктезипп, сын Хабрия, был, разумеется, афинский гражданин, как и всякий, однако, прочтите, что говорил про него Менандр *Menandri*, Fr., p. 137. Edit Cl.). ⁴⁴⁹

событий, которые вообще могут и должны случиться с людьми, имеющими их характеры. Правда, эти характеры мы вывели из действительно случившихся с ними событий, но из этого вовсе не следует, что об их действиях мы можем умозаключить по их характерам. Случается, что поэт гораздо скорее и естественнее приводит нас к совершенно другим характерам, с которыми те, действительные, имеют общего только то, что проистекают из одного источника, но проходят при этом по таким неведомым извилистым путям и местам, которые замутили их чистоту. В таком случае поэт прямо предпочитает вымышленные события действительным, но все-таки оставит лицам их настоящие имена. Это он сделает по двум причинам: во-первых, потому, что мы привыкли с этими именами соединять мысль о таких характерах, какие он изображает в их всеобщности, во-вторых, потому, что подлинные имена кажутся тесно связанными с подлинными событиями, и все, что раз случилось, достовернее того, что не случилось. Первая из этих причин вытекает из связи Аристотелевых понятий вообще; она лежит в основе его, и Аристотелю не было нужды говорить о ней обстоятельнее; наоборот, о второй причине, как о привходящей, он должен был говорить подробнее. Но последняя вне моей цели, и исследователи не так ложно поняли ее, как первую.

Возвратимся теперь к положению Дидро. Если я могу надеяться, что верно объяснил учение Аристотеля, то смею надеяться также на то, что доказал своим объяснением, что дело может обстоять только так, как об этом учит Аристотель. Характеры в трагедии должны быть в той же мере общи, как и характеры в комедии. Различие, устанавливаемое Дидро, ложно, или он под общим разумеет совсем не то, что разумел Аристотель.

Статья ХСII

18 марта 1768 года

Почему бы и не могло случиться последнее?

Ведь есть же другой критик, не менее тонкий, который говорит почти то же самое, что и Дидро, и, повидимому, столь же резко противоречит Аристотелю, тогда как в сущности вовсе или почти не противоречит, так что я даже склонен признать, что он более всех других разъяснил этот вопрос.

Это английский комментатор Горациевой *Поэтики* — Гёрд, один из тех писателей, с которыми мы очень поздно знакомимся по переводам.⁴⁵⁰ Мне бы не хотелось восхвалять его здесь, чтобы ускорить знакомство с ним. Ведь если еще не нашлось ни одного немца, который бы дорос до него, то и читателей найдется немного, которым бы он был интересен. Пусть трудолюбивый человек, исполненный доброй воли, не торопится и не принимает того, что я скажу о хорошей книге, еще не переведенной у нас, за совет, который я хочу дать ему, всегда готовому приняться за работу.

Гёрд приложил к своему комментарию рассуждение о разных областях драмы. Он заметил, что до него говорили только об общих законах этого рода поэзии, не определяя границ разных видов его. Следует, однако, и это сделать, чтобы судить основательно об особых достоинствах каждого вида. Определивши, таким образом, задачу драмы вообще и особенно трех видов ее — трагедии, комедии и фарса, он из общей цели и из частных, свойственных отдельным видам, выводит как общие качества этих видов, так и те, которыми они должны отличаться друг от друга.

К последним он относит, что касается трагедии и комедии, и то, что трагедии более свойственно изображать действительные события, а комедии вымышленные. Затем он продолжает: „В том же духе образуют оба вида драмы и свои характеры. Комедия придает своим характерам значение общих типов, трагедия — частных. Скупой Мольера есть не столько изображение скаредного человека, сколько самой скаредности, тогда как Нерон Расина⁴⁵¹ — изображение не жестокости, а жестокого человека“.

Гёрд, повидимому, рассуждает так: если для трагедии требуется подлинное событие, то и характеры ее должны быть подлинны, то есть изображены так, как они действительно проявляются у определенных лиц. Если, напротив, комедия может довольствоваться вымышленными событиями, если она предпочитает вероятные события, но которые можно показать во всем их объеме, подлинным, не дающим ей такого широкого простора, то и ее характеры могут и должны быть более общи, чем в действительности, так как наше воображение приписывает типу известного рода бытие, которое относится к действительному бытию отдельной особи так же, как вероятность к реальности.

Не хочу решать вопроса о том, не будет ли такой способ доказательств порочным кругом. Возьму только конечный

вывод, как он есть, явно противоречащий, повидимому, учению Аристотеля. Но, как сказано, это противоречие только кажущееся, что и становится ясно из дальнейших разъяснений Гёрда.

„Но, — продолжает он, — здесь следует избегать двух ошибок, которым, повидимому, благоприятствует указанный принцип.

„Первая касается трагедии, которая, как я сказал, изображает индивидуальные характеры. Я полагаю, что ее характеры индивидуальнее характеров комедии. Это значит: цель трагедии не требует и не допускает того, чтобы поэт сгруппировал так много характерных обстоятельств, рисующих нравы, как то допускается в комедии. В первой характер обнаруживается лишь настолько, насколько этого непременно требует ход действия. Напротив, в последней тщательно подыскиваются и изображаются все черты, которыми он обыкновенно отличается.

„Тут происходит почти то же, что в портретной живописи. Если великий художник хочет срисовать индивидуальное лицо, то он передает все те черты, какие в нем находит, и делает его похожим на лица в том же роде лишь настолько, насколько это можно сделать без искажения даже малейшей оригинальной черты. А если, например, тому же художнику приходится рисовать вообще голову, то он постарается сгруппировать в рисунке все те обыкновенно встречающиеся выражения и черты, относительно которых он подметил в целом роде, что они всего сильнее выражают идею, которую он мысленно создал и которую хочет воплотить в своем произведении.

„Точно то же различие замечается и между изображениями в обоих видах драмы. Из этого ясно, что если я называю трагический характер частным, то хочу этим сказать только то, что он делает менее представимым тот род, к которому принадлежит, чем характер комический, а не то, что якобы не следует руководиться общим, изображая характер хотя бы в слабой степени; как раз обратное я утверждал и подробно объяснял в другом месте.*

* В примечании к стихам Горациевой *Ars poetica*.

Respicere exemplar vitae morumque jubebo
Doctum imitatoreм, et veras hinc ducere voces.
[Жизнь и нравы себе в образец подобает поставить;
Им подражая искусство, мы тон обретаем правдивый.]

Гёрд показывает, что истина, которой здесь требует Гораций, обозначает такое выражение, которое сообразно с общею природою вещей; напротив, ложью называется то, что, правда, соответствует данному случаю, но не согласно с общею природою.

„Во-вторых, что касается комедии, то я сказал, что она должна изображать общие характеры, и привел в пример скупого у Мольера, который больше соответствует идее скупости, чем идее действительного скупца. Но и здесь не следует принимать моих слов в смысле слишком узком. Я нахожу, что Мольер в этом случае сделал ошибку, но думаю, что при помощи удачных толкований и этот пример разъяснит мою мысль.

„Так как комедия имеет целью изображать характеры, то я полагаю, что она всего вернее достигнет своей цели, изображая эти характеры в как можно более общей форме. Таким образом выведенное на сцену лицо будет представителем всех характеров этого рода. Поэтому наша любовь к правдивому изображению найдет здесь полное удовлетворение. Но эта общность не может, в таком случае распространяться на наше понятие о возможных выражениях характера, понимаемого отвлеченно, но лишь на действительные проявления его способностей, насколько они подтверждаются опытом и могут иметь место в обыденной жизни. В этом отношении Мольер, а раньше его Плавт⁴⁵² ошибались: вместо портрета скупого человека они дали нам причудливое и неприятное изображение скупости как страсти. Я называю это изображением причудливым потому, что подлинника для него нет в природе. Я называю его неприятным изображением, так как это изображение простой, несмешанной страсти, и ему недостает того света и тех теней, правильное сочетание которых, однако, только и дает ему силу и жизнь. Этот свет и тени суть смешение разных страстей, которые вместе с главною или господствующею страстью образуют основу человеческого характера. И такое смешение должно иметь место в каждой драматической картине нравов, так как признано, что драма должна изображать преимущественно действительную жизнь. Но господствующая страсть должна быть очерчена настолько общими чертами, насколько это допускает борьба ее в природе с другими страстями, чтобы тем сильнее вышло изображение характера“.

Статья ХСIII

22 марта 1768 года

„И это все можно хорошо разъяснить с помощью живописи. портретах характеристических, которыми мы

называем те, что должны отражать нравы, художник, если он действительно человек с талантом, не будет трудиться над воплощением отвлеченной идеи. Он будет стремиться показать не что иное, как какое-нибудь доминирующее свойство, которое он изобразит особенно сильно и такими чертами, какие ярче всего выражаются в проявлениях этой господствующей страсти. И если он это сделает, то мы можем, попросту говоря, или, если хотите, в похвалу его искусству, сказать о таком портрете, что он не столько изображает человека, сколько страсть, подобно тому, как древние говорили о знаменитой статуе Аполлодора работы Силания, что она не столько изображает самого Аполлодора, сколько аффект гнева.⁴⁵⁸ Но это следует понимать только в том смысле, что он хорошо подметил главные черты, которыми выражается проявление изображаемой страсти. В других отношениях он обрабатывает данный сюжет так, как обработал бы всякий другой, то есть не забывает *соучаствующих* свойств и принимает во внимание ту общую гармонию и соотношение частей, какие требуются при изображении человеческой фигуры. Это-то и значит изображать природу, не дающую нам примера такого человека, который бы представлял собою олицетворение только одной какой-нибудь страсти. Никакая метаморфоза не могла бы быть странней и невероятней. Однако портреты, писанные в этом дурном вкусе, вызывают восхищение пошлым зевак. Когда, например, в картинной галлерее они замечают портрет какого-нибудь скряги (это одно из наиболее распространенных изображений) и если все мускулы лица его напряжены, все черты резко выступают и искажены для выражения этой страсти, то они не приминут похвалить портрет и выразить свое восхищение им. С точки зрения такого понятия о прекрасном, книга ле Брена о *выражении страстей*⁴⁵⁹ представляет ряд лучших и самых верных портретов, отражающих нравственные свойства, а *характеры* Феофраста⁴⁶⁰ в отношении драматических требований следовало бы предпочесть характерам Теренция.

„Над первым из этих суждений стал бы, разумеется, смеяться любой мастер изобразительных искусств. Что касается последнего, то его, боюсь, не все решаться назвать столь странным, если судить, конечно, по приемам некоторых наших лучших комедийных авторов и по единодушному успеху, которым такие пьесы обычно пользовались. Подобные примеры можно без труда привести почти из всех комедий характеров. А кто хочет вполне понять, как нелепо изображать драмати-

ческие характеры, держась отвлеченной идеи, тот пусть прочтет комедию Бен-Джонсона *Всякий* ⁴⁵⁶ человек, освобожденный от своих причуд (*Every man out his humour*).

Это должна была быть комедия характеров, а на деле вышло просто неестественное и, как говорят живописцы, черствое изображение страстей, самих в себе, образа которых нигде в действительной жизни не встретишь. Но эта комедия всегда имела своих почитателей, и в особенности Рандольф ⁴⁵⁷ был в восторге от ее искусного построения, почему и старался открыто подражать ей в своем *Зеркале музыки*.

„Надо заметить, что и здесь, как и в отношении всех иных и притом еще более существенных достоинств драмы, Шекспир является идеальным примером. Кто с этой целью внимательно прочтет его комедии, тот увидит, что характеры, даже наиболее ярко очерченные, проявляют себя на протяжении всей пьесы не сильнее других действующих лиц, и лишь по временам, когда обстоятельства вызывают непринужденное выражение, обнаруживают свои существенные и господствующие свойства. Этим особенным превосходством своих комедий он обязан тому, что верно изображал природу, и что его живой и пламенный гений был внимателен ко всему тому, на что он мог наткнуться в развитии сценического действия. Напротив, подражательность и меньшие дарования побуждают мелких писателей стремиться ни на миг не упускать из виду этой цели, и, тревожно заботясь о своих любимых героях, заставляют их все время играть и проявлять непрерывную деятельность. Об этом неумелом напряжении их остроумия можно было бы сказать, что они поступают со своими действующими лицами так же точно, как некоторые шутники со своими знакомыми: они так осаждают их своей вежливостью, что последние не могут принять участия в общей беседе, но должны делать прыжки и ужимки на потеху публике“.

Статья XCIV

25 марта 1768 года

Вот что говорит Гёрд о всеобщности характеров и об ее границах... Однако следует привести еще и другое место, в котором, по его мнению, он объяснил, насколько допустима всеобщность и для характеров трагедии, хотя последние

вообще индивидуальны. Сделаем это, не выводя еще общего заключения о том, согласен ли Гёрд с Дидро и насколько оба они согласны с Аристотелем.

„Правдою в поэзии, — говорит он, — называется такое изображение, которое соответствует общей природе вещей, напротив, ложью — такое, которое подходит к данному особому случаю, но не согласуется с этой общей природой. Чтобы достичь этой правдивости изображения в драматической поэзии, Гораций советует * две вещи: во-первых, старательно изучать философию Сократа, во-вторых, стремиться к точному познанию человеческой жизни. Первое потому, что главная особенность этой школы состоит в стремлении „ближе подойти к правде жизни“, ** второе необходимо для того, чтобы сообщить нашему подражанию наибольшее сходство. Чтобы убедиться в этом, стоит только принять во внимание, что в подражательных произведениях можно очень близко придерживаться правды и притом двояким образом. Или художник, подражая природе, может слишком тщательно изображать мельчайшие детали своего оригинала и тем самым не отобразить общей идеи типа. Или, стараясь уловить эту общую идею, он может выводить ее из чрезмерно большого количества явлений действительной жизни в самом обширном ее объеме, тогда как ему бы следовало позаимствовать ее из чистого понятия, кроющегося в его представлении. Последнее — тот основной недостаток, в котором можно упрекнуть нидерландскую школу живописи: она заимствует свои образцы из живой природы, а не из идеала красоты, присущего духу, подобно школе итальянской. *** А первое соответствует и другому недостатку, который тоже ставят в упрек нидерландским художникам и который состоит в том, что они предпочитают изображать природу особенную, исключительную, гротескную, а не типическую и пленяющую нас.

„Таким образом мы видим, что поэт, удаляясь от индивидуальной и частной правды, тем вернее подражает правде всеобщей. Отсюда и вытекает ответ на то замысловатое возражение, которое измыслил Платон против поэзии и высказы-

* *De arte poet.*, v. 310, 317, 18. ⁴⁶⁸

** *De orat.*, 1, 51.

*** Следуя правилу древних: „Ведь Фидий, изображая Зевса или Афины не имел перед глазами никого, чтобы работать по этому оригиналу, но перед его душою витал величественный идеал красоты, в который он пристально вглядывался и изобразить который он стремился с помощью своего искусства и техники“. Сис. ог. 2.

зывает, повидимому, не без самодовольства, а именно что поэтическое подражание может показать нам истину разве только издалека. Поэтическое выражение, — говорит философ, — есть отображение понятий самого поэта, а его понятия — отображение вещей, вещи же — отображение первообраза, существующего в божественном разуме. Следовательно, выражение поэта есть только снимок со снимка, который в свою очередь есть тоже снимок, и, таким образом, он сообщает нам первоначальную истину как бы только из третьих рук. * ⁴⁵⁹ Но все это мудрствование тотчас же разлетается в прах, как только мы вполне уясним себе вышеприведенный закон поэзии и применим его умело к делу. Поэт отделяет от сущности все то, что исключительно принадлежит отдельной особи и отличает ее. Его понятие как бы перескакивает при этом через ряд промежуточных, отдельных предметов и возвышается, насколько это возможно, до божественного первообраза, чтобы создать таким образом непосредственное изображение истины. Отсюда мы научаемся понимать значение и весь смысл той необычайной похвалы, какую воздает поэзии ее великий критик, согласно которому поэзия содержит в себе „более философского и серьезного элемента, чем история“. Вместе с тем весьма понятна и причина этого явления, которую он тут же и высказывает: „Поэзия больше представляет общее, а история — частное“. ⁴⁶⁰ Этим объясняется даже и то существенное различие, которое, как говорят, имело место между двумя великими соперниками в области греческой драмы. Когда Софокла упрекали в том, что его характерам недостает правдоподобия, то он обыкновенно отвечал на это, что *изображает людей такими, какими они должны быть, а Еврипид такими, каковы они в действительности*“. ⁴⁶¹ Смысл этих слов следующий: Софокл при своем обширном общении с людьми расширил то ограниченное и узкое представление, какое образуется при наблюдении над отдельными характерами, в законченное понятие целого рода. Напротив, философски мыслящий Еврипид, который провел большую часть своей жизни в Академии и оттуда хотел обозревать жизнь, слишком сильно прилепился к частному, к действительно существующим лицам, так что род растворялся в индивидуе. И потому, смотря по сюжетам, он изображал свои ха-

* Plato de Rep. X.

рактеры, конечно, естественно и правдиво, но иногда без высшего и типического сходства, которое требуется для полноты поэтической правды.*

„Здесь мы не можем не указать на одно возражение, которое тотчас же родится в уме. Могут сказать, что философское умозрение делает понятия человека скорее всеобщими и отвлеченными, чем ограничивает их индивидуальным. Последнее-де есть недостаток, зависящий от малого количества явлений, попадающих в сферу нашего наблюдения, и этот недостаток можно устранить не только тем, что мы ознакомимся с большим числом особей, чем то необходимо для познания мира, но также и тем, что мы будем размышлять об общей природе людей, как о ней говорится в хороших моральных книгах. Ведь авторы подобных книг могли бы получить свое всеобщее понятие о человеческой природе не иначе, как на расширенного в своих пределах опыта (своего ли собственного или других людей), без которого их книги были бы лишены всякого значения. Мне кажется, ответ на это был таков: через исследование всеобщей природы человека философ учится тому, каково должно быть действие, вытекающее из преобладания известных наклонностей и свойств, то есть он учится познанию данного характера в его основных проявлениях вообще. Но знать в точности и достоверно, насколько и в какой степени вероятнее всего проявит себя тот или другой характер при особенных условиях, возможно лишь в результате нашего познания мира. Нельзя допустить, чтобы у такого поэта, как Еврипид, можно было найти при-

* Это толкование указанного места Аристотеля гораздо лучше соответствующего толкования Дасье. Правда, судя по словам перевода, Дасье, по видимому, говорит то же, что говорит Гёрд, а именно что „Софокл создавал своих героев такими, какими они должны быть, а Еврипид такими, каковы они на самом деле“, но в сущности придает этому совсем иной смысл. Гёрд понимает под словами „какими они должны быть“ типичную, отвлеченную идею рода, с которой поэт при изображении личности должен сообразоваться больше, чем с их индивидуальными отличиями. Но Дасье при этом думает о высшем нравственном совершенстве, к которому только способен достичь человек, хотя редко достигает; и им, говорит он, Софокл обыкновенно наделял созданных им лиц: „Софокл пытался задать свои лица совершенными, имея в виду гораздо больше то, что в стоянии произвести прекрасная природа, чем то, что она действительно производит“. Но это высшее нравственное совершенство не входило в область того всеобщего понятия, оно свойственно индивидууму, а не роду, и поэт, наделяющий им своих действующих лиц, поступает скорее по образцу Еврипида, чем Софокла. Более подробное развитие этих мыслей заслуживает большего, чем примечание.

меры недостатка подобного знания. Да если они и имеются в уцелевших его пьесах, то едва ли настолько очевидны, чтобы могли броситься в глаза обыкновенному читателю. Это промахи до того неуловимые, что только истинный ценитель искусства в состоянии подметить их; да и ему, при такой отдаленности эпохи, при незнакомстве с греческими нравами, может показаться недостатком и нечто такое, что в сущности составляет красоту. Следовательно, было бы опасным предприятием — отыскивать в сочинениях Еврипида, такие места, которые Аристотель считал достойными порицания в этом отношении. Тем не менее я хочу отважиться указать одно такое место, и если я должным образом и не смогу критиковать его, то это послужит по крайней мере поводом для выяснения моего мнения“.

Статья ХСV

29 марта 1768 года

„История Электры Еврипида хорошо известна.⁴⁶² В образе этой героини поэт хотел изобразить женщину добродетельную, но полную гордыни и негодования и озлобленную той суровостью, с которой к ней относились. А вследствие других, еще более важных причин, она решилась мстить за смерть отца. Такое напряженное душевное состояние, как умозаключает философ в своем уголке, готово разразиться грозю каждую минуту. Электра, как он в состоянии сам хорошо понять, при малейшем благоприятном случае должна проявить свое злобное настроение и может пожелать ускорить достижение своей цели. Но до какой степени может усилиться это ожесточенное состояние, то есть с какой силою Электра может обнаружить свою мстительность, чтобы человек, вполне знакомый со свойствами человеческой природы и с действием страстей, воскликнул: это невероятно? Решению этого вопроса мало поможет отвлеченная теория. Даже и посредственное знакомство с действительной жизнью не может нам помочь в этом отношении. Можно указать на множество личностей, которые как бы оправдывают собою поэта, доводящего до крайней силы проявления такой злобы. Может быть, и история могла бы представить примеры того, как законное ожесточение заходило даже далее того, что изобразил здесь поэт. Так каковы же истинные границы его и чем определить их? Только наблюдением сколь возможно

большого числа отдельных случаев; только самым основательным показанием того, какую силу имеет обыкновенно такое озлобление над подобными личностями при подобных условиях в действительной жизни. Насколько разнообразно это знание по своему объему, настолько же разнообразен будет и способ представления. А теперь посмотрим, как действительно изображен был подобный характер Еврипидом.

„В превосходной сцене, происходящей между Электрою и Орестом, о котором она еще не знает, что он ее брат, беседа весьма естественно ведется о бедствиях Электры и о виновнице их, Клитемнестре, а равно и о надежде Электры на то, что Орест избавит ее от ее мучений. Вот самая беседа:

Орест. А Орест?.. Положим, что он возвратится в Аргос?

Электра. К чему этот вопрос, или он, судя по всему, никогда не возвратится?

Орест. Но положим, что он приедет! Как станет он мстить за смерть своего отца?

Электра. Он решится на то же самое, на что решились враги его отца.

Орест. Решилась ли бы ты убить свою мать вместе с ним?

Электра. Убить ее тем самым мечем, которым она умервила моего отца!

Орест. И могу ли я сообщить об этом твоему брату, как о твоём твердом решении?

Электра. Я хочу убить мою мать или умереть.

„По-гречески это выходит еще сильнее, то есть „Охотно умру я, как только убью мою мать!“

„Нельзя утверждать, чтобы это последнее восклицание было совсем противоестественно. Без сомнения, встречалось довольно много примеров того, что при подобных условиях чувство мести выражалось столь же сильно. Однако я полагаю, что резкость этого выражения непременно должна несколько оскорбить нас. По крайней мере Софокл не счел возможным доводить его до такой силы.

„Его Электра в таком же точно положении говорит только следующее: „Теперь пусть выполнение замысла будет предоставлено тебе! Но останься я одна, то поверь мне, мне удался бы один из двух замыслов: или освободиться с честью, или с честью умереть!“

„Ближе ли к истине это изображение Софокла, поскольку оно вытекает из массы наблюдений, то есть вообще из изуче-

ния человеческой природы, чем изображение Еврипида, я предоставляю решить тем, кто в состоянии это сделать. Если это так, то причина может быть в данном случае лишь та, какую я допустил, именно что Софокл изображал своих героев такими, какими они, по его мнению, должны быть согласно бесчисленному количеству примеров этого рода, собранных им, а Еврипид такими, какими они были в действительности и какими он узнал их в более узкой сфере своих наблюдений..“

Прекрасно! Даже независимо от той цели, с которой я привел эти длинные выписки из Гёрда, в них бесспорно так много глубокомысленных замечаний, что читатель не будет на меня за это в претензии. Жалею только, что это заставило меня уклониться от главной цели. А она состояла в том, чтобы показать, что и Гёрд, подобно Дидро, относит к области трагедии индивидуальные характеры, а к области комедии типические, и, несмотря на это, полагает, что не противоречит Аристотелю, который требует всеобщности от всех характеров, изображаемых поэзией, а следовательно, и трагедией. Гёрд объясняет дело так: характер трагический должен быть частным, или по крайней мере менее общим, чем комический, то есть он должен менее представлять собою тот род, к которому принадлежит; тем не менее и то немногое, что хотят изобразить в нем, должно быть очерчено согласно со всеобщим, которого требует Аристотель.

Теперь возникает вопрос: можно ли в таком же смысле понять и слова Дидро? Почему же нет, если он хлопочет о том, чтобы ни в каком отношении не быть в противоречии с Аристотелем? По крайней мере мне, для которого важно, чтобы два мыслящих человека не говорили об одном и том же предмете да и нет, позволительно приписать ему это объяснение и дать возможность найти выход из затруднения.

Но нужно сказать несколько слов о самом этом выходе. Мне кажется, что это и выход и невыход. Ибо слово всеобщее употребляется тут, очевидно, в двух и притом совершенно разных значениях. Одно значение, в котором его отрицательно употребляют и Гёрд и Дидро, говоря о характере в трагедии, не то же самое, в котором Гёрд употребляет его утвердительно в том же предмете. Конечно, в этом заключается выход, но как быть, если одно прямо исключает другое?

В первом значении общим характером называется такой, в котором собирают воедино все черты, замеченные у нескольких или у всех индивидуумов. Короче, это насыщенный характер, скорее олицетворенная идея характера, чем охарактеризованная личность. Но в другом значении общим характером называется такой, в котором взят известный разрез, средняя пропорция всего того, что замечено у многих или у всех индивидуумов. Короче — это обыкновенный характер, но не потому, что обыкновенен самый характер, а потому, что обыкновенна степень, мера его.

Гёрд совершенно прав, говоря, что *καθόλου* Аристотеля — это всеобщность во втором значении. Но если Аристотель требует этой всеобщности как от комического, так и от трагического характера, то каким образом один и тот же характер может обладать и всеобщностью первого рода? Каким образом может он вместе быть и насыщенным и обыкновенным? Предположив даже, что он далеко не так насыщен, как характер в заслужившей упреки пьесе Джонсона, предположив даже, что его можно вообразить себе в одной личности и что встречаются примеры, когда он проявляется действительно во многих личностях так сильно и так непрерывно, не будет ли он, однако, гораздо необычайнее, чем это допускает всеобщность Аристотеля?

Вот в чем затруднение! Напомню здесь моим читателям, что в этих листках вовсе не имелось в виду излагать систему драмы. Поэтому я не обещал разрешать всех тех затруднений, какие встречаю. Пусть мои мысли будут лишены систематичности, даже будут в противоречии между собой, лишь бы они вызвали на размышление. Здесь я хочу дать только *fermenta cogitationis* [закваску мышления].

Статья ХСVI

1 апреля 1768 года

В пятьдесят второй вечер (четверг, 28 июля) была повторена пьеса Романуса *Братья*.⁴⁸³

Не следовало ли мне скорее сказать *Братья* господина Романуса? Согласно одной заметке, которую делает Донат по поводу *Братьев* Теренция,⁴⁸⁴ „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, издал свои комедии анонимно, однако он приобрел известность благодаря им. 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 писателю 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, еще 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 ученым занятиям или более важным делам, которых требует от них церковь и государство. Стихи и комедия считаются безделушками, впрочем, пожалуй, не бесполезными в качестве подготовительных упражнений; но ими можно заниматься никак не дальше двадцатипятилетнего возраста. Как скоро мы станем приближаться к зрелой поре, мы обязаны посвящать все наши силы полезному роду деятельности, и если у нас останется свободное время писать что-нибудь, так следует писать только то, что по характеру своему согласуется с серьезностью и достоинством гражданского деятеля, например, полезные научные руководства, составлять хронику своего дорогого отечества, 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 и не только в сравнении с изящной литературой древних, но и почти всех новейших образованных 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 своего отдохновения и умственного освежения захочет покинуть однообразную, душную сферу своей ежедневной, будничной деятельности! Какую умственную пищу может почерпнуть такой человек, например, в наших до крайности пошлых комедиях? Пустые каламбуры, пословицы и остроты, какие каждый день можно слышать на улице, — вся эта дре-

бедень заставляет, правда, смеяться партер, и последний те- шится, как умеет. Но кому захочется не только того, чтобы живот у него трясся от смеха, кто пожелает смеяться разум- ным смехом, тот побывает в театре только раз и не пойдет больше.

У кого ничего нет, тот ничего и дать не может. Молодой человек, только что вступивший на поприще самостоятельной жизни, конечно, не может знать света и изображать его. Са- мый крупный комический талант оказывается в юношеских произведениях лишенным глубины и содержания; даже о пер- вых пьесах Менандра Плутарх * говорит, что их ни в каком случае нельзя сравнивать с его позднейшими и последними произведениями. А из последних, — говорит он, — легко можно видеть, что в состоянии был он еще создать, проживи он дольше. ⁴⁶⁵ 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 наших умерших комических поэтов, о котором 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 критике не следовало говорить про них того же самого, что они говорили про Менандра? — Нет, пусть хватит у нее смелости, и пусть она говорит!

И не одни только писатели не любят слышать о себе правдивых приговоров. У нас теперь, слава богу, есть школа критиков, самая лучшая критика которых состоит в том, что они подрывают доверие ко всякой критике. ⁴⁶⁶ „Гений! ге- ний! — кричат они: — гений выше всяких правил! То, что делает гений, то и правило!“ Так льстят они гениям, вероятно, для того, чтобы самим прослыть гениями, причем слишком уж обнаруживается, 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 притом то, что, по их соб- ственному мнению, порождено им самим. Не всякий критик — гений, но каждый гений — прирожденный критик. Он в себе самом заключает мерло всех правил. Он понимает, запоми- нает и исполняет только те правила, которые помогают ему выражать в словах его ощущения. И каким же это образом

* Ἐπιτομή τῆς συγγραφῆς Ἀριστοφάνου καὶ Μενάνδρου. 1588. Ed. Henr. Stephani.

собственные его ощущения, выраженные словами, могут стеснять его деятельность? Сколько бы об этом с ним ни умничали, он поймет вас лишь настолько, насколько на мгновение увидит, что ваши общие положения наглядно применяются к частному случаю. И у него остается 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, — значит, предписывать ему ограничиваться не только самим собою, но даже своим первым опытом.

Эти господа ⁴⁸⁷ столь же мало знают, чего хотят, когда так забавно стонут по поводу вредного влияния критики на публику. Им хочется доказать нам, что 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 не может сносить монархизма критики... Лучше указать средства, как достичь идеала, чем доказывать, что нам еще далеко до этого идеала. Преобразование сцены должно совершаться путем примеров, а не правил. Умничать легче, чем самому создавать“.

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

Кто правильно рассуждает, тот и созидает, а кто хочет созидать, тот должен уметь рассуждать. Только тот, кто неспособен ни к тому, ни к другому, полагает, что это две разные вещи.

Но к чему мне долго толковать с этими болтунами? Я буду идти своим путем, не заботясь о трескотне кузнечиков, раз-

дающейся кругом. Много будет для них чести сойти и 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 для нас несколько не странно изображение на сцене греческих или римских нравов в трагедии, то почему же должно оно поражать неприятно в комедии? Откуда взялось такое правило, если это только правило, что сцену первой надобно переносить в дальнюю страну, к чужому нам народу, а второй — на нашу родную почву. ⁴⁶⁵ Какое право имеем мы налагать на поэта обязанность — в первой рисовать как можно вернее нравы того народа, среди которого происходит изображаемое им действие, и в то же время требовать, чтобы в последней он дал нам картину наших родных нравов?

„С первого взгляда, — говорит в одном месте Поп, ⁴⁶⁹ — это кажется просто прихотью, капризом, а между прочим это имеет свое основание в природе. Самое главное, чего мы ищем в комедии, это — верной картины 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. Но, чтобы приспособить для сцены отечественный сюжет, следует обращаться с действием свободнее, чем это позволяет слишком известная нам история“.

Статья XCVII

5 апреля 1768 года

Подобное объяснение, если взвесить его строго, приложимо не ко всем пьесам. Допустим, что чужеземные нравы не так идут к комедии, как отечественные. Все-таки остается под вопросом, не лучше ли и для трагедии не чужеземные, а отечественные нравы? По крайней мере вопрос этот не решается в отрицательном смысле трудностью сценической обработки

* Статья LXXIII, стр. 267

отечественного сюжета, без слишком резких и бросающихся в глаза изменений. Конечно, к отечественным нравам требуются и отечественные сюжеты. Но если только при помощи их трагедия всего легче и вернее достигла бы своей цели, то, конечно, было бы лучше преодолеть все трудности, представляющиеся при обработке их, чем пренебречь самым существенным, то есть целью. Притом не все отечественные сюжеты требуют при обработке таких резких и бросающихся в глаза перемен, и нет необходимости обрабатывать непременно такие, которые их требуют. Уже Аристотель указал на то, ⁴⁷⁰ 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 свою обязанность. ⁴⁷¹

Та выгода, которую 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 этом случае. Он может тотчас же заставить свои лица действовать согласно их обычаям, не прибегая в скучным описаниям последних. Следовательно, родные обычаи облегчают для него труд, и при этом зритель легче поддается иллюзии.

Почему же, однако, трагический поэт должен лишить себя этой двойкой выгоды? У него тоже имеется основание облегчать для себя по возможности труд, не тратить своих сил на вещи второстепенные, но всецело сберечь их для главной цели. И для него все дело в иллюзии зрителей. Быть может, на это ответят, что для трагедии обычаи не имеют особого значения, так что она может совершенно пренебречь ими. Но в таком случае ей не нужны и чужеземные обычаи, а та небольшая доля их, какая для нее потребуется, все-таки лучше, если будет взята из своей среды, чем из чужой.

По крайней мере греки никогда не полагали иных нравов, кроме своих, в основу не только комедии, но и трагедии. Даже и иноземные народы, из истории которых заимствовались их сюжеты, они наделяли греческими обычаями, не желая ослаблять сценическое впечатление изображением чуждых, непонятных варварских обычаев. Они обращали мало внимания или ровно никакого на характеристику нравов, понятий, верований и т. д., которой советуют тщательно держаться нашим трагикам. Доказательством этого могут служить главным образом *Персы* ⁴⁷² Эсхила. А почему они мало обра-

щали внимания на подобную характеристику, легко можно вывести из самой цели трагедии.

Однако я сильно занялся тою частью проблемы, до которой в данную минуту мне меньше всего дела. Утверждая, что отечественные нравы были бы удобнее и в трагедии, чем чужеземные, я уже предполагаю не подлежащим спору, что таковы они по крайней мере в комедии. А если это так, — я по крайней мере думаю, что это так, — то я не могу вообще не одобрить тех изменений, какие сделал с этой целью Романус в пьесе Теренция.⁴⁷³

Он имел право переделать фабулу, ткань которой неравно сплелась с специфическими греческими и римскими нравами. Пример всегда действует убедительно лишь при условии его внутренней правдоподобности, которую каждый человек определяет, судя по явлениям, наиболее обычным для него. Всякое применение делается невозможным, если мы должны употребить усилия над собою, чтобы перенестись в чуждую для нас обстановку. Но подобного рода переделка — дело вовсе нелегкое. Чем удачнее фабула, тем менее допускает она изменения даже и малейших частей, без разрушений целого. Дело плохо, если в таком случае писатель ограничится заплатами, не переделывая собственно всего сюжета.

Пьеса носит заглавие *Братья*, и Теренций имел две причины озаглавить так свою комедию. Ведь тут братьями являются не только оба старика, Микион и Демея, но и оба юноши, Эскин и Ктесифон. Отец последних — Демея; Микион только усыновил одного из них, Эскина. Я не понимаю, почему нашему автору не понравилось это усыновление. Сколько я знаю, усыновление в ходу и у нас, даже и в настоящее время, и обставлено совершенно так же, как и у римлян. Тем не менее Романус в этом случае сделал отступление. У него братьями являются только два старика, и у каждого по сыну, и каждый держится своей системы воспитания. Но тем лучше! — скажут, пожалуй. Таким образом, оба старика являются полновластными отцами, и пьеса эта — подлинная школа отцов, то есть тех, на кого природа возложила отцовские обязанности, а не тех, которые берут их на себя добровольно и едва ли исполняют строже, чем это совместно с их личным спокойствием:

Pater esse discite ab illis qui vere sciunt.⁴⁷⁴

[Учись отцовству у отцов испытанных.]

Превосходно! Жаль только, что, вместе с тем как порывается эта единственная связь, которая у Теренция соединяет Эскина с Ктесифоном и обоих их с Демеею, их отцом, разрушается и вся машина, и вместо одного общего интереса возникают два совершенно различных, соотношение между которыми поддерживается лишь по расчету автора, а не по их внутреннему свойству.

Если Эскин будет не приемным, а родным сыном Микиона, то какое дело до него Демее? Сын моего брата не может меня так близко касаться, как мой родной. Если я увижу, что кто-нибудь балует моего сына, хотя бы и с лучшими намерениями в свете, то я имею право восстать против соблазителя со всей той энергией, с какою у Теренция восстает Демее против Микиона. Если же это не мой сын, если это родной сын воспитателя, то могу ли, должен ли я сделать что-нибудь больше простого предостережения? А если он брат мне, то я могу и должен предостерегать его часто и серьезно. Наш автор ставит Демеею не в те условия, в каких он находится у Теренция, но оставляет ему ту запальчивость, которая в римской комедии оправдывалась только его положением. У Романуса Демее ⁴⁷⁵ бранится и шумит даже больше, чем у Теренция. Он просто из себя выходит из-за того, как он говорит, что „сын его брата позорит его“. Брат мог бы возразить ему на это: „Ты неблагоразумен, любезный брат, если полагаешь, что мой сын может позорить тебя! Если мой сын дурной малый и таким останется, то и беда эта и весь позор обрушатся на меня. Твое сочувствие, конечно, похвально, но оно заходит слишком далеко и этим оскорбляет меня. Если ты постоянно намерен так досаждать мне, так лучше оставь мой дом“ и т. д. Если бы Микион ответил так, то ведь комедия кончилась бы, не правда ли? Или, быть может, Микион не мог бы так отвечать? Да, собственно, и должен ли он был отвечать не так?

Насколько естественнее гнев Демее у Теренция! Этот Эскин, который, по его словам, ведет такую распущенную жизнь, все-таки его сын, хотя дядя и усыновил его. И, однако, римский Микион гораздо больше в своем праве, чем немецкий. „Ты отдал мне своего сына, — говорит он, — так теперь заботься о том, который у тебя остался“:

. . . . nam ambos curare, propemodum
Reposeere illum est, quem dedisti.

[А если ты печешься об уступленном,
То требуешь как будто вновь к себе его.]

Этот скрытую угрозою возвратить ему сына Микион ставляет брата молчать, но не желает заглушать в нем все родительских чувств. Микиону, разумеется, досадно, что Демей и в дальнейшем постоянно осыпает его теми же упреками, но он не может сердиться на отца за то, что тот не желает, чтобы испортили его сына.

Одним словом, Демей у Теренция — человек, пекущийся о благе того, печься о котором обязан по природе. Правда, он поступает в этом отношении неправильно, но побудительная причина его поступков основательна. Напротив, Демей нашего автора несносен с своей сварливостью: он думает, что узы родства дают ему право на все те грубые выходки, которые Микион, однако, вовсе не обязан сносить от брата.

Статья ХСVIII

8 апреля 1768 года

Столь же странным и ложным оказывается и отношение между молодыми людьми, вследствие того, что наш автор исключил из своего сюжета двойные братские узы. Я досадую на немецкого Эсхина за то, что он * „не раз считал себя обязанным принять участие в безрассудствах Ктесифона, чтобы избавить его, как своего двоюродного брата, от беды и от позора в обществе“. — Как двоюродного брата? Согласно ли с положением родного отца отвечать ему на это: „Я одобряю высказываемую тобою заботливость и осторожность, да и впредь не буду мешать тебе в этом“? В чем отец не хочет мешать сыну? Принимать участие в глупостях распущенного двоюродного братца? По правде говоря, это ему следовало бы запретить. „Постарайся,—должен был бы он по крайней мере сказать ему,—по возможности удержаться от глупостей твоего двоюродного брата; если же ты увидишь, что он будет упорствовать, то отстранись от него, потому что для тебя должно быть дороже твое собственное доброе имя, чем его“.

Только родному брату простительно в этом случае идти дальше. Только от родных братьев приятно слышать, как один хвалит другого:

... Illius opera nunc vivo! Festivum caput,

Qui omnia sibi post putarit esse prae meo commodo:

Maledicta, famam, meum amorem et peccatum in se transtulit. ⁴⁷⁶

[Я обязан всем ему. О добрая душа!

Что мне могло на пользу быть — он самым важным почитал.

Хулу, любовь мою и мой проступок взял она на себя.]

Мы хотим, чтобы благоразумие не ставило никаких пределов братской любви. Правда, наш автор сумел уберечь своего Эскина от тех безрассудств, на которые пускается Эскин Теренция ради брата. Насильственное похищение он превратил в маленькую потасовку, в которой его благовоспитанный юноша принимает участие лишь настолько, чтобы предупредить ее. Но все-таки автор заставляет этого благовоспитанного юношу делать еще слишком много ради своего двоюродного брата. Следовало ли ему допускать, чтобы последний приводил к нему в дом такое низкое создание, как Ситалиса? ⁴⁷⁷ В доме его отца? Несмотря на присутствие своей добродетельной возлюбленной? ⁴⁷⁸ Не по милости соблазнителя Дамиса, этой пагубы для всей молодежи, немецкий Эскин дает у себя приют своему развратному двоюродному братцу; просто так было угодно автору.

Как мастерски все это связано у Теренция! Как верно и строго мотивирована там каждая малейшая подробность! Эскин насильственно уводит из дому торговца рабынями ту девушку, в которую влюбился его брат. Но он делает это не из одного потворства страсти его брата, а больше для того, чтобы предотвратить худшее зло. Торговец хочет отправиться тотчас же на иноземный рынок с этою невольницею, а брат намерен следовать за нею. Он скорее готов покинуть родину, чем потерять из виду предмет своей любви. Эскин еще вовремя узнает об этой затее. Что ему делать? Он спешит завладеть девушкою и приводит ее в дом своего дяди, чтобы сообщить обо всем этому доброму человеку. Девушка похищена, но за нее следует заплатить ее собственнику. Микион и платит без всяких оговорок и восхищается не поступком молодых людей, а их братскою любовью, кроющеюся в основе всего этого, и доверием их к нему. Главное дело сделано; почему же ему с этой стороны не прибавить к этому безделицу, чтобы доставить им полное удовольствие?

... Argentum adnumeravit illico

Dedit praeterea in sumptum dimidiam minae.

[Тотчас серебро он выплатил и сверх того полмины подарил ему.]

Если он купил девушку для Ктесифона, так почему не позволить ему повеселиться с нею в его доме? Согласно с нра-

вами древних тут нет ничего такого, что хоть в малейшей долешло бы в разрез с добродетелью и честью.

Совсем не то в наших *Братьях*. В доме ласкового отца непомерно бесчинствуют сначала без его ведома, а потом наконец и с его дозволения. Ситалиса—особа гораздо более неприличная, чем певица у Теренция, а наш Ктесифон даже собирается жениться на ней. Если бы Теренциев Ктесифон имел такие виды на певицу, то, разумеется, Теренциев Микион повел бы дело совсем иначе. Он указал бы Ситалисе на дверь и принял бы сообща с отцом самые решительные меры, чтобы наложить узду на сына, предающегося такой зазорной распущенности.

Вообще немецкий Ктесифон изображается с самого начала крайне испорченным, и наш автор даже и в этом отношении отступил от своего образца. Мне всегда делается жутко от той сцены, где Ктесифон беседует с двоюродным братом об отце. *

Меандр. Но как это согласуется с тем почтением и любовью, которыми ты обязан питать к отцу?

Ликаст. Почтение? любовь? гм! Да ведь этого он не потребует от меня.

Меандр. Разве не потребует?

Ликаст. Нет, разумеется, нет. Я вовсе не люблю своего отца. Скажи я, что люблю, я бы солгал.

Меандр. Бесчеловечный сын! Ты не думаешь о том, что говоришь. Не любить того, кто дал тебе жизнь! Это ты так теперь говоришь, пока он жив. А вот когда ты лишишься его, тогда что скажешь?..

Ликаст. Гм! Не знаю, что тогда будет. Во всяком случае большой беды не будет. Думаю, что и он так же относится ко мне. Он ведь почти каждый день говорит мне: „Ох, если б мне только от тебя избавиться! Ох, если б тебя не было!“ И это любовь? Можешь ли ты после этого требовать, чтобы я любил его?

Даже самые суровые меры со стороны отца не могут довести сына до таких противоестественных чувств. Если человек стал доступен им по какой бы то ни было причине, то с ним и не стоит обращаться иначе, как с рабом. Для того, чтобы мы могли стать на сторону распутного сына против его строгого отца, необходимо, чтобы его распутства не изобличали в нем безнадежно порочного сердца. Это должны

* Дейст. I, явл. 6.

быть излишества темперамента, опрометчивость юности, вздорные затеи и шалости. С этой точки зрения Менандр и Теренций и изображали характер Ктесифона. Как ни строго держит его отец, однако у него не вырывается ни одного резкого слова против него. Единственное выражение, которое еще можно было бы назвать таким, он тотчас же превосходно заглаживает. Ему хотелось бы хоть два денька потешить себя любовью; он рад, что отец опять уезжает в деревню, на работу, и пусть он так утомится, так утомится на ней, чтобы целых три дня не вставал с постели. Легкомысленное желание! Но посмотрите, что он прибавляет к этому:

... utinam quidem

Quod cum salute ejus fiat, ita se defatigarit velim,
Ut triduo hoc perpetuo prorsum e lecto nequeat surgere.

[О, если б он, —

Себе, однако, не вреда нимало, — утомился так,

Чтоб трое суток вслед за тем в постели должен был лежать.]

Quod cum salute ejus fiat! Себе, однако, не вреда ни мало! Превосходно, превосходно, любезный юноша! Иди туда, куда влекут тебя наслаждения и любви! Мы с удовольствием посмотрим на это сквозь пальцы! Если ты и поступаешь дурно, то все-таки не особенно дурно! У тебя есть блюститель строже отца! Таких черт много в той сцене, из которой мы привели это место.

Немецкий Ктесифон — человек погибший, у которого ложь и обман вошли в привычку; напротив, римский крайне затрудняется, когда ему приходится изворачиваться перед отцом, чтобы чем-нибудь оправдать свое отсутствие.

Rogabit me, ubi fuerim? quem ego hodie toto non vide die,
Quid dicam?

S y.

Nilne in mentem venit?

C t.

Nunquam quicquam.

Tanto nequior.

Cliens, amicus, hospes, nemo est vobis?

C t.

Sunt, quid postea?

S y.

Hisce opera ut data sit.

С т.

Quae non data sit? Non potest fieri!

[К т е с и ф о н

Меня он спросит, где я был. Мы не видались целый день.
Что я отвечу?

С и р.

Нет ли здесь родни, приятеля у вас?

К т е с и ф о н

Есть. Что же дальше?

С и р.

Ну, скажи, что ты ходил по их делам.

К т е с и ф о н

Ты знаешь сам, что ни к кому я не ходил. Нет, так нельзя.]

Каково это наивное искреннее выражение quae non data sit — сказать, чего не было! Честный юноша ищет выхода, и хитрый раб предлагает ему солгать. Ложь! Нет, так нельзя: non potest fieri!

Статья ХСІХ

12 апреля 1768 года

Поэтому Теренцию и не было нужды изображать своего Ктесифона в конце пьесы пристыженным и вследствие того стоящим на пути к исправлению. Но наш автор должен был это сделать. Только я боюсь, что зритель признает не очень искренним это униженное раскаяние и эту робкую покорность со стороны молодого человека, равно как и перелом в характере его отца. Это одновременное обращение обоих так не свойственно их характерам, что мы слишком ясно ощущаем, что автору было необходимо закончить пьесу, и он затруднялся, как это сделать получше. Вообще я не знаю, откуда многие поэты взяли за правило, что дурной человек в конце пьесы непременно должен понести наказание или исправиться. В трагедии подобное правило еще скорее может иметь место; такой конец может примирить нас с судьбою героя и обратить наш ропот в сострадание. В комедии же он, по моему мнению, не только не окажет помощи, а, напротив того, надевает много вреда. По крайней мере из-за него развязка ста-

новится фальшивой, холодной и однообразной. Если только разные личности, объединенные одним действием, дают ему завершение, то почему бы им не остаться до конца, какими они были в начале? Но, разумеется, в таком случае действие должно состоять не в одном только столкновении личностей. Подобная коллизия не может иначе разрешиться, как вследствие уступок и перемены в характере некоторых героев, и пьеса, в которой мало или совсем нет ничего другого, не только не приближается к своей цели, а наоборот, мало-помалу как бы замирает. Напротив, как бы действие ни близилось к концу, но если коллизия поддерживается с равной силой, то весьма понятно, что конец пьесы может быть так же оживлен и занимателен, как и середина пьесы. Вот в этом-то и разница между последним актом комедии Теренция и последним актом пьесы нашего автора. Как скоро у последнего мы слышим, что строгий отец узнал истину, то можем все остальное добавить сами; ведь это пятый акт. Сначала отец будет гневаться и шуметь, но вскоре потом его успокоят, он сознает свою неправоту и пожелает настолько перемениться, чтобы никогда уже больше не давать темы для подобной комедии. Это же самое произойдет и с заблудшим сыном: он будет просить прощения и обещать исправиться; одним словом, все придут к полному примирению и соглашению. Но я желал бы знать, кто может угадать намерения поэта по пятому акту комедии Теренция! Интрига давно уже завершилась, но продолжающаяся игра характеров едва дает нам это заметить. Ни один характер не изменяется, но каждая личность смягчает характер другой настолько, насколько нужно для того, чтобы предостеречь от вредных последствий Эсхина. Щедрый Микион, благодаря проделкам скупого Демея, оказывается в таком положении, что сам сознает крайность в своем образе действий и спрашивает:

Quod proluvium? quae ista subito est largitas?

[Какое удовольствие? Откуда щедрость у тебя внезапная?]

Наоборот, скупой Демея, благодаря ловкому образу действий снисходительного Микиона, сознает наконец, что мало толку всегда только бранить и наказывать, но хорошо также *obsecundare in loco* [быть кстати снисходительным].

Укажу еще на одну подробность, в которой наш автор, даже к своей невыгоде, отступил от своего образца.

Теренций сам говорит, что в комедию Менандра *Братья* он вставил один эпизод из пьесы Дифила и таким образом

сочинил своих *Братьев*. Этот эпизод — насильственное похищение певички Эскином, а заглавие пьесы Дифила: *Умирающие вместе*.

Synapothnescontes Diphili comoedia cest.
In Graeca adolescens est, qui lenoni eripit
Meretricem in prima fabula...
... eum hic locum sumpsit sibi
In Adelphos...

[„До смерти вместе“ — таково заглавие
Комедии у Дифила: любовницу
Себе похитил юноша у сводника.

Наш автор эту сцену и заимствовал
Для *Братьев*..]

Судя по этим данным, вероятно, Дифил вывел на сцену двух влюбленных, твердо решившихся скорее умереть вместе, чем дать разлучить себя. И кто знает, что бы могло случиться, не вступишь в это дело друг, который силою уводит девушку к ее обожателю. Решение умереть вместе Теренций смягчил, обратив в простое решение любящего человека всюду следовать за возлюбленной, покинув отца и отечество. Донат прямо указывает на это: „Менандр изображает его желающим умереть. Теренций — желающим бежать“ * (Menander mori illum voluisse fingit, Terentius frage).

Но не следует ли читать в этой заметке Доната Дифил вместо Менандр. Совершенно верно, как это уже заметил Петр Нанний.⁴⁷⁹ Ведь, как мы видим, сам автор говорит, что заимствовал весь этот эпизод с похищением не у Менандра, а у Дифила, и пьеса Дифила даже получила заглавие от слова *умирать*.

Между тем в пьесе Менандра вместо этого похищения, заимствованного у Дифила, вероятно, была другая интрига, в которой Эскин тоже принимал участие в пользу Ктесифона, чем навлек на себя подозрение своей возлюбленной, которою

* *Sylloge V. Miscel* с. 10. „Прошу внимательного читателя подумать, следует ли читать Дифил вместо Менандр. Наверное, вся комедия или только часть сюжета, обработанного здесь, слово в слово заимствована у Дифила. Так как и комедия Дифила носит заглавие *Умирающие вместе*, и в упомянутом месте говорится, что юноша хотел умереть, слово, которое Теренций превратил в *убежать*, то я вследствие этого готов думать, что этот мотив заимствован у Дифила, а не у Менандра, и что пьеса получила свое заглавие именно от этого намерения героя умереть вместе.

под конец так благополучно ускорило их союз. Трудно угадать, в чем состояла эта интрига. Но в чем бы она ни состояла, она, наверное, точно так же произошла раньше действия пьесы, как и похищение, которым заменил ее Теренций. Вероятно, о ней-то и говорили еще повсюду, когда Демей прибыл в город; она была также поводом и темой, из-за которой Демей в самом начале пьесы заводит спор с своим братом, так превосходно характеризующий взгляды и нравы обоих.

... Nam illa quae antehac facta sunt

Omitto: modo quid designavit?..

Fores effregit, atque in aedes irruit

Alienas

... clamant omnes, indignissime

Factum esse. Hoc adveniēti quod mihi, Micio

Dixere? in ore est, omni populo... 480

[... Его я все поступки прежние

Готов забыть. Но что ж он снова выкинул?

Со взломом двери дерзостный осмелился

В чужой ворваться дом...

.

... Все кричат, что это возмутительно.

Едва я прибыл, мне о том поведали.

Твердит об этом город весь].

Я уже сказал, что наш автор превратил это насильственное похищение в легкую драку. Он мог иметь на это свои основательные причины; только слишком поздно ввел этот эпизод. Это-то и должно было рассердить старого отца. А тут выходит, что он рассердился раньше, чем все это произошло, так что неизвестно, из-за чего. Он выходит и бранится без малейшего повода. Правда, он говорит: „Все толкуют о дурном поведении твоего сына; стоит только мне показаться в город, так сейчас и слышишь чудеса!“

Но что именно говорят люди, в чем состоят эти чудеса, о которых он слышал и из-за которых затевает спор с братом, этого мы не знаем и не можем угадать из самой пьесы. Короче говоря, наш автор мог изменить то обстоятельство, которое так вооружает Демейю, но ему не следовало переносить его в другое место. А если он непременно хотел его перенести, то ему следовало бы, по крайней мере, устроить так, чтобы Демей, начиная с первого акта, мало-по-малу выражал неудовольствие по поводу воспитания своего сына, но чтобы не взрывался сразу.

О, если бы дошли до нас хоть те пьесы Менандра, которыми пользовался Теренций для своих комедий! Я не могу представить себе ничего назидательнее сравнения этих греческих оригиналов с латинскими подражаниями.

Разумеется, что Теренций не был просто переводчиком, рабски следовавшим оригиналу. Даже там, где он вполне сохранял ход действия пьес Менандра, он позволял себе небольшие дополнения, усиливал или ослаблял ту или другую черту, как о том сообщает Донат в своих схолиях. Жаль только, что Донат высказывается по этому поводу всегда так коротко и часто так туманно (ведь в его время пьесы Менандра были еще в руках у каждого), что трудно сказать что-нибудь положительное о достоинствах или недостатках подобных приемов Теренция. В *Братьях* мы встречаем замечательный пример в этом роде.

Статья С

16 апреля 1768 года

Демея, как уже было сказано выше, желает в пятом акте проучить Микиона. Он притворяется веселым, чтобы другие могли наделать настоящих шалостей и безумств; он разыгрывает человека щедрого, но не на свой счет, а на счет брата; он готов даже разорить его, чтобы только иметь основание сказать ему, наконец, с злорадством: „Смотри, что вышло из твоего добросердечия!“ Пока честный Микион платится только своим добром, мы еще относимся терпимо к этой злой шутке. Но вот старому плуту приходит в голову женить этого доброго холостяка на потасканной бабенке. Затея эта сначала только смешит нас, но мы наконец видим, что дело идет всерьез, что Микион и в самом деле непрочь надеть себе петлю на шею, хотя весьма легко мог бы увернуться от нее. Тут мы уж, по правде говоря, не знаем, на кого больше досадовать, на Демею или на Микиона.

Демея

Да, я.

И в этом отношении, как и в других.
Одну семью желаю с ними сделать я,
Заботиться о ней, ее привязывать
К себе и помогать ей.

Эсхин

О пожалуйста!

И я согласен.

М и к и о н

Д е м е я

Так оно и следует.

Во-первых, у жены есть мать...

М и к и о н

А дальше что?

Д е м е я

Честна; скромна...

М и к и о н

Да, слышал.

Д е м е я

И в годах уже...

М и к и о н

Я знаю.

Д е м е я

По годам рожать не может уж,
Одна она, совсем без покровителя.

М и к и о н

К чему он клонит?

Д е м е я

Следует на ней тебе

Жениться.

(Эсхину)

А тебе устроить этот брак.

М и к и о н

Жениться? Мне?

Д е м е я

Тебе.

М и к и о н

Мне?!

Д е м е я

Говорю — тебе.

М и к и о н

Вот вздор какой!

Д е м е я (Эсхину)

Будь только ты с характером, наверно согласился б он.

Отец!
 Э с х и н
 М и к и о н
 А ты еще, осел, чего его тут слушаешь?
 Д е м е я
 Напрасно возражаешь ты. Ведь иначе не может быть.
 М и к и о н
 С ума сошел.
 Э с х и н
 Дай упросить тебя, отец.
 М и к и о н
 Безумец ты!
 Отстань!
 Д е м е я
 Ну, уступи же, право, сыну.
 М и к и о н
 Да в уме ли ты?
 На шестьдесят шестом году молодоженом стать мне? Взять
 Ее, старуху дряхлую! Вы это предлагаете?
 Э с х и н
 Ну, сделай! Обещал я им!
 М и к и о н
 Будь щедрым за себя щенок.
 Д е м е я
 А если бы он большего потребовал?
 М и к и о н
 Что больше-то?
 Д е м е я
 Ну, сделай же уступку!
 Э с х и н
 Не упрямься!
 Д е м е я
 М и к и о н
 Дай соглас
 Вы, наконец, отстанете?
 Э с х и н
 Пока не упрощу я, нет.

Микион

Но это ведь насилие.

Демеря

Так будь же поуступчивей.

Микион

Как это ни нелепо, глупо, вздорно, чуждо мне совсем.

Но раз вы так хотите, пусть так будет.

„Нет, говорит критик, — это уж слишком! Поэт здесь заслуживает поистине упрека. Если что единственно и можно сказать в его оправдание, так разве то, что он хотел показать вредные последствия излишнего добродушия. Но до сих пор Микион так мило вел себя, он так умен и обнаружил такое глубокое знание жизни, что последний его поступок вовсе невероятен и непременно неприятно поразит мыслящего зрителя. Как сказано, поэт в этом случае заслуживает порицания, всяческого порицания!“

Но какой поэт? Теренций или Менандр? Или оба? Кольман,⁴⁸¹ новый английский переводчик Теренция, возлагает большую долю ответственности на Менандра и находит возможным доказать на основании одного примечания у Доната, что Теренций в этом месте все-таки сильно смягчил несообразность своего оригинала. Именно Донат говорит: „*Apud Menandrum senex de nuptiis non gravatur: Ergo Terentius eврттiкoс*“. [У Менандра старик не противится браку. Следовательно Теренций опирался здесь на собственный вымысел.]

„Чрезвычайно странно, — говорит Кольман, — что это замечание Доната было совсем упущено из виду всеми критиками: так как комедии Менандра утрачены, то оно тем более достойно нашего внимания. Несомненно, Теренций в последнем акте следовал плану Менандра; следовательно, он заимствовал у него и странную выдумку — женить Микиона на старухе. Однако Донат сообщает нам, что это обстоятельство и ему самому казалось несообразным, и у себя он вводит поправку в том смысле, что у него Микион высказывает нерасположение к такому союзу, которого в пьесе Менандра, повидимому, не высказывал“.

Нет ничего невероятного в том, что римский поэт мог сделать что-нибудь лучше греческого. Но одной возможности для меня во всяком случае мало, чтобы этому поверить.

Итак, Кольман думает, что слова Доната: „*Apud Menandrum senex de nuptiis non gravatur*“ значат: „У Менандра старик не противится браку“. Ну, а если они не имеют этого значе-

ния? Если их скорее следует перевести так: „У Менандра к старику не пристают с браком“? ⁴⁸² Конечно, *puptias gravari* имело бы первый смысл; а *de puptiis gravari* — тоже? В первом обороте речи глагол *gravari* употребляется как отложительный, а в последнем он, собственно, страдательного залога и не только может допустить мое толкование, но, быть может, даже не допускает никакого иного.

А если это так, то что нам сказать о Теренции? Что он вовсе не исправил оригинала, а, напротив, испортил его; он не смягчил несообразности брака сопротивлением Микиона, но сам ввел эту несообразность. *Terentius eúrητικῶς!* Ну, подражатель с таким оригинальным вымыслом недалеко уйдет!

Статьи 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 в целый год — это так мало!

Но Додсли и компания ⁴⁸³ положительно обещали публике от моего имени сто четыре статьи. Я не хочу ставить этих добрых людей в положение лжецов.

Только вот в чем вопрос: как бы мне половчее приняться за это дело? — Материал скроен, и теперь придется вставлять заплатки или растягивать! Но ведь это никчемное занятие. Мне пришла в голову мысль, которой давно бы следовало прийти. У актеров есть обычай — после основной пьесы давать в заключение вечера водевиль. В нем может идти речь о чем угодно, и он вовсе не обязан иметь хотя бы малейшую связь с предыдущей пьесою.

Подобного рода дополнительной пьесой пусть и являются те листки, которых я не хотел было писать.

Сначала скажу несколько слов о самом себе! Почему же в дополнительной пьесе не быть и прологу, начинающемуся словами: *Poeta cum primum animum ad scribendum arripit* [„Лишь только поэт приступил к писанию“]? ⁴⁸⁴

Год тому назад несколько почтенных лиц решили испытать, нельзя ли сделать для немецкого театра что-нибудь большее, чем это делается под управлением так называемого принци-

пала. Не знаю, почему выбор пал на меня, а также почему возникла уверенность, что я в этом деле могу быть полезным. А я стоял на торжище праздно, и никто не хотел меня нанимать, ⁴⁸⁵ без сомнения, потому, что никто не умел 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 избирают 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 меня поэтом, но это потому только, что меня не понимают. 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. Что касается новых, то я очень хорошо понимаю, что тем, что в них есть сносного, 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. Я был бы очень скуден, холоден и близорук, если бы до известной степени не выучился скромно разрабатывать чужие сокровища, греться у чужого камелька и усиливать свое зрение искусственными стеклами. Вот почему 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 позаимствоваться от нее чем-нибудь, что весьма близко приближается к таланту. Я — хромой, которому не может быть приятна сатира на костыли.

Но, разумеется, как костыль помогает хрому 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 призы-

вать на помощь всю мою начитанность, так на каждом шагу спокойно должен 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, обогативши 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 первым мыслям я отношусь недоверчивее дела *Казы* и старого *Шенди*.⁴⁸⁶ Я, конечно, не считаю их наводнениями злого духа ни в буквальном, ни в аллегорическом смысле, но все-таки думаю, что первые мысли суть первые и что самое лучшее в супе не всегда плавает на поверхности. Мои первые мысли ни на волос не лучше первых мыслей любого человека, а с такими мыслями всего лучше сидеть дома.

Наконец вздумали использовать меня именно с той стороны, которая делает меня таким медлительным или даже, по мнению моих более энергичных друзей, ленивым работником,⁴⁸⁷ именно со стороны критики. Так возникла мысль об этом издании.

Эта мысль мне понравилась. Она напомнила мне *дидакалии*⁴⁸⁸ древних греков, то есть краткие сведения о пьесах, дававшихся на греческой сцене, трудиться над составлением которых считал достойным даже *Аристотель*. Она напомнила мне о том, как давно когда-то я смеялся над премудрым *Казобом*,⁴⁸⁹ который в силу искреннего уважения к солидности человеческих знаний вообразил, что *Аристотель* главным образом заботился в своих *дидакалиях* о проверке и исправлении хронологических данных.*

Поистине *Аристотель* покрыл бы себя вечным позором заботясь он больше о поэтическом достоинстве пьес, об их влиянии на нравы, об образовании по ним вкуса, чем об олимпиадах, годах олимпиад и именах архонтов, при которых драмы давались в первый раз!

* *Animadv. in Athenaeum*, lib VI, стр. 7: „Словом *дидакалия* называется такое сочинение, в котором излагается, когда, как и с каким успехом была дана известная 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 *дидакалии*!

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 Аллачи⁴⁹⁰ не мог давать мне никаких наставлений в этом случае. Но ученые уверены, что они знают, каково должно быть содержание дидаскалий, 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, заметивши, как редко привожу я хронологические данные, которые могли бы в будущем пролить свет на некоторые 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 Версали, в присутствии принцев крови или без оных в первый раз была представлена та или другая образцовая французская драма!

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“.

Последняя 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 погубло, и его приходится создавать совершенно заново. Пошлой болтовни о нем найдется достаточно на разных языках, но особых правил, всеми признанных, составленных ясно и точно, которыми следует руководствоваться при одобрении или порицании актера в каждом отдельном случае, я знаю разве два или три. Вот почему все суждения об этом предмете всегда так неопределенны и двусмысленны, и немудрено, если автор, у которого за душой нет ничего, кроме удачной рутин, считает эти суждения крайне оскорбительными для себя. Похвал для него всегда оказывается мало, а порицание он находит 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 уменьшается 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 состязающихся в беге пришедшими к цели, да еще к такой цели, которая постоянно отступает 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 предприятию, — она не дала ему итти его естественным путем. Пришла же в голову наивная мысль 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 всему иноземному, а в особенности верноподданные поклонники французов, которым никогда достаточно не надивимся. Все, что идет к нам с того берега Рейна, прекрасно, очаровательно, превосходно, божественно; мы скорее готовы сознаться, что у нас нет ни зрения, ни слуха, чем находить 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 свете, каким он обыкновенно сам себя весьма скромно 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 печальным 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 в праве хвалиться своим трудолюбием: я полагаю, что изучил драматическое искусство и изучил основательнее двадцати 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, совсем не умеющих владеть кистью, то и поэт также. Я по крайней мере попытался делать то, что должен создать 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 изъявляют притязание люди, которые были бы немее рыбы, не научись они болтать с голоса того или другого иностранца.

Но можно учиться и все-таки, несмотря на науку, только глубже коснеть в заблуждениях. Если что служит мне порукою, что со мною не случилось ничего подобного, что я понимаю сущность драматической поэзии, так это то, что я понимаю ее совершенно так, как вывел ее Аристотель из бесчисленного множества мастерских произведений греческого театра. У меня есть свои мысли о возникновении и основе *Поэтики* этого философа, но эти мысли я не мог бы изложить здесь, не вдаваясь слишком в подробности. И, однако, я смело признаю (пусть надо мною смеются в теперешнее просвещенное время), что считаю ее таким же непогрешимым произведением, как *Элементы* Евклида.⁴⁹¹ Ее основные положения столь же истинны и непреложны, только, конечно, не столь же осязательны, поэтому больше подвержены придирам, чем все содержание книги Евклида. Что касается 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 из наиболее известных пьес французского театра. Говорят, он создан вполне по правилам Аристотеля, и в особенности нас, немцев, хоят уверить в том, что только благодаря этим правилам они достигли той высоты совершенства, с которой он сможет смотреть сверху вниз на театры всех других народов. Мы тоже долго так 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,⁴⁹² и мы наконец сделали открытие, что трагедия может произвести и иное впечатление, отличное от того, какое произвела трагедия Корнеля и Расина. Но, ослепленные эти безразлично блеснувшим лучом истины, мы отпрянули к другому краю пропасти. В английских пьесах слишком очевидно не соблюдались некоторые правила, с которыми нас так коротко познакомили французские драмы. Что же вывели из этого? — То, что цель трагедии может быть достигнута и помимо этих правил, и они даже могут помешать ее достижению.

Да это еще бы куда ни шло! Но с этими правилами начали смешивать все правила вообще и объявлять вообще педантизмом стремление предписывать гению, что он должен и чего не должен делать.⁴⁹³ Одним словом, мы готовы были шаловливо отвергнуть все плоды прошлого времени и требовать от поэтов, чтобы каждый из них сам для себя снова изобрел искусство.

У меня бы хватило тщеславия заявить притязание на мои заслуги перед здешним театром, если бы я полагал, что открыл наивернейшее средство для прекращения этой порчи вкуса. Могу по крайней мере утешить себя тем, что трудился над этим, считая для себя более всего важным рассеять заблуждение о правильности французской драмы. Как раз ни один народ не понял так ложно законов античной драмы, как именно французы. Некоторые сделанные мимоходом замечания о самом искусном внешнем построении драмы, найденные у Аристотеля, они приняли за самое существенное, и это существенное так ослабили разными ограничениями и толкованиями, что плодом этого непременно должны были явиться пьесы, далеко не производившие того сильного впечатления, на какое рассчитывал философ, составляя свои правила.

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

Я не хочу, чтобы это мое предложение считали хвастовством, о, нет! Итак, заметьте, что я добавлю: я наверное напишу пьесу лучше его, и все-таки далеко не буду Корнелем, и не создам образцового художественного произведения. Я, наверное, напишу драму лучше, но все-таки не буду из-за этого слишком воображать о себе. Я ведь сделаю только то

что каждый может сделать, кто так же твердо верит в Аристотеля, как я.

Бросим бочку на забаву нашим китам-критикам! Заранее рачитоюсь при мысли о том, как они будут играть с нею. Она дико и только и брошена, особенно для того маленького кита, который плавает в соленой воде, в Галле.⁴⁹⁴

Итак, переходим в 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.*

Но что же получает этот весельчак в пестром балахоне за то, что он всегда наготове со своим барабаном? Я не помню, чтобы я ему обещал что-нибудь за это. Пусть его барабанит в свое удовольствие. Бог весть откуда берется то, что он рассказывает нашей веселой молодежи, которая восторженно сопровождает его на улицах. Вероятно, он обладает даром пророчества большим, нежели девица в *Деяниях апостольских*.⁴⁹⁵ 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.⁴⁹⁶ 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 этывах, кроме обычной учености и остроумия, захотят прибегать еще и к подобным кунштюкам самой тайной магии?

„Я бы мог, — пишет этот господин Стл., по внушению своего домового, — объявить также о втором томе *Драматургии*, если бы препирательство с книгопродавцами не причиняло 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. И на этот раз злой дух нашептал доброму Стл. не совсем верные вещи. Правда, я имел в виду нечто в этом роде. Я хотел рассказать моим читателям, почему этот

* IV. IX, стр. 60.

труд так часто прерывался, почему только в два года, да еще и с трудом, он был готов лишь настолько, сколько было обещано в один год. Я хотел посоветовать на перепечатки, к которым прибегли, 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 воспрепятствовать им.⁴⁹⁷ Но разве в этом следует видеть заговор против книгопродавцев? Нет, это скорее послужило бы в их пользу, по крайней мере в пользу честных, а такие есть в их среде. Итак, почтенный Стл., не всегда доверяйте вашему домовому! Вы видите, что если это отребье врага человеческого и знает будущее, так только вполонину.⁴⁹⁸

Однако довольно этого ответа глупцу, в меру его глупости, чтобы он не мнил о себе слишком много. Ведь именно мудрец говорит: „Не отвечай безумному по его безумию, чтобы не уподобиться ему“.⁴⁹⁹ Это значит: не отвечай ему так по его глупости, чтобы забыть о самом деле, потому что через это ты уподобишься ему. Поэтому я снова обращаюсь к моему серьезному читателю, которого убедительно прошу извинить меня за эти шутки.

Это — сущая истина, что перепечатки, при помощи которых хотели дать более широкое распространение этим листкам были 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. Само управление театра дало средства на это издание в надежде покрыть по крайней мере значительную часть затрат выручкою от продажи его. Здесь я ничего не теряю от того, что эта надежда рушилась. Не питаю досады я и на то, что не могу никому сбыть материал, собранный для продолжения этого издания. Я с тою же готовностью отнимаю руки от этого плуга, с какою принимался за него. Клотц и его собратья,⁵⁰⁰ кроме того, желают, чтобы я за него никогда не принимался, и в их среде весьма легко может найтись такой человек, который решится до конца вести записи о неудавшемся предприятии и показать мне, какую „периодическую“ пользу я бы мог и должен был принести этому „периодическому листку“.

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 именно такой, в котором подобная мечта осуществится очень поздно.

Но и к этому я отношусь совершенно спокойно. Мне вообще не хочется дать повода думать, будто я считаю великим несчастьем, что ни к чему не повели все те хлопоты, в которых и я принимал участие. Они могут и не быть особенно важными именно потому, что я принимал в них участие. Но что, если все широкие начинания не удались от тех же самых неблагоприятных условий, от которых расстроилось и мое дело. Свет ничего не теряет от того, что я вместо шести или семи томов *Драматургии* мог издать только два. Но было бы действительно потерей, если бы более полезное сочинение и притом лучшего писателя потерпело такую же судьбу; причем нашлись бы люди, сделавшие определенный вывод, что и наименее полезный труд, предпринятый в подобных условиях, должен потерпеть неудачу.

Я не нахожусь в таком положении и считаю моим долгом довести до сведения публики о существовании странного заговора. Та самая фирма Додсли и К°, которая позволила себе перепечатать *Драматургию*, распространяет с некоторого времени среди книгопродавцев заявление, печатное и писанное, в котором слово в слово говорится следующее:

СООБЩЕНИЕ ГГ. КНИГОПРОДАВЦАМ

„При содействии различных господ книгопродавцев мы решились на будущее время мешать авторским изданиям тех лиц, которые без надлежащих прав будут вмешиваться в дела книжной торговли (каковы, например, некоторые мнимые торговые заведения, вновь возникшие в Гамбурге и других местах), без всякого стеснения перепечатывать эти издания и постоянно сбавлять установленные авторами цены наполовину. Господа книгопродавцы, же присоединившиеся к этой мере и понявшие, что такое незаконное мешательство причиняет большой вред всем торговцам, для осуществления того предприятия решились учредить кассу и уже вложили в нее значительную сумму денег, причем просили до времени не называть их имен, но бежали поддерживать кассу.

От прочих благонамеренных господ книгопродавцев мы ожидаем того же самого для усиления средств кассы и просим рекомендовать с лучшей стороны нашу издательскую фирму. Что касается печати и качества бумаги, то мы не уменьшим их достоинства и вообще постараемся внимательно следить за бесчисленным множеством контрабандистов, чтобы они не нарушали интересов нормальной книжной торговли. Смеем уверить и желающих вновь присоединиться к нам товарищей, что не будем перепечатывать ни одного листа изданий законной фирмы. Напротив, если чья-нибудь книга из чле-

нов нашего общества будет перепечатана, то мы постараемся заставить понести весь вред не только виновного, но и тех книгопродавцев, которые осмелятся покупать подобные перепечатанные книги. Поэтому мы дружески просим всех гг. книгопродавцев воздержаться от всякого рода перепечаток в течение года, пока мы печатно не объявим имена всех членов книгопродавческого общества, или иметь в виду, что самые лучшие их издания будут продаваться за полцены или даже еще дешевле. А тем гг. книгопродавцам, членам нашего общества, которых издания будут перепечатаны, мы не откажемся выдать значительное вознаграждение, смотря по средствам и доходам кассы. Таким образом, мы надеемся, что при помощи благонамеренных гг. книгопродавцев беспорядки в книжной торговле будут устранены.

Если обстоятельства позволят, то мы лично будем являться на пасхальные ярмарки в Лейпциг, а в противном случае будем давать туда поручения. Вверяем себя Вашему благорасположению и остаемся Вашими верными товарищами Додсли и К°.

Если бы в этом объявлении не заключалось ничего, кроме приглашения к более тесному сближению книгопродавцев между собою, чтобы воспрепятствовать обнаруживающемуся между ними перепечатыванию сочинений, то едва ли хотя один ученый отказал бы ему в своем сочувствии.

Но как могла прийти в голову благоразумным и честным людям мысль придать этому плану столь непопозволительные широкие размеры? Чтобы отнять у нескольких жалких ворюшек возможность вредить, они хотят сами сделаться грабителями с большой дороги! Они хотят перепечатывать издания тех, кто перепечатывает их издания. Пусть будет так, если только власти позволят им мстить за себя таким способом. Но они в то же время хотят воспрепятствовать авторским изданиям! Кто они, питающие подобные замыслы? Или у них недостает смелости открыть свои настоящие имена, замышляя такое недоброе дело? Разве когда-нибудь издательская деятельность запрещалась автору? И как ее можно запретить? Какой закон может отнять у ученого право извлекать из своего собственного произведения всю ту пользу, какую он может извлечь? „Но они без надлежащих прав вмешиваются в дело книжной торговли“. Какие же это такие надлежащие права? Разве то, что человек выучился в течение пяти лет запаковывать тюки и больше ничего не умеет делать, кроме запаковки тюков? И кто не имеет права вмешиваться в дело книжной торговли? С каких пор книжная торговля стала делом цехов? Какие ее исключительные привилегии? Кто дал их ей?

Если Додсли и К^о намерены доканчивать перепечатку моей *Драматургии*, то попрошу их по крайней мере не уродовать моего сочинения, но добросовестно перепечатать и то, что я говорю в ней против них. Я не буду сердиться на них, если они прибавят к этому что-нибудь в свое оправдание,⁵⁰¹ если только оно для них возможно. Пусть они напишут это в каком угодно тоне или поручат написать какому-нибудь ученому, который будет настолько неразборчив, что окажет им эту услугу, — будь оно даже в таком интересном тоне, как школа Клоца, которая так любит всякого рода истории, анекдоты и пасквильчики, совсем не идущие к делу. Я только заранее объявляю ложной низкую инсинуацию, будто уязвленное своекорыстие заставляет меня так горячо говорить против них. Я никогда ничего не печатал на собственный счет и едва ли сделаю это когда-нибудь в жизни. Как я уже сказал выше, я знаю не одного честного человека между книгопродавцами, на посредничество которого я охотно положусь в этом случае. Но ни один из них не должен пенять на меня за то, что я буду относиться с презрением и ненавистью к тем лицам, в сравнении с которыми любые разбойники с большой дороги и бандиты, право, люди не самые дурные. Каждый из них мошенничает поодиночке, а Додсли и К^о хотят грабить шайкой.

Всего лучше, если их приглашение будет принято очень немногими. А в противном случае ясно, что настало время для ученых подумать об осуществлении известного проекта Лейбница.⁵⁰²



СОЛДАТСКОЕ

ЩАСТЬЕ,

КОМЕДИЯ

ВЪ ПЯТИ ДѢЙСТВІЯХЪ

Г. ЛЕССИНГА.

ПРЕЛОЖИЛЪ СЪ НѢМЕЦКАГО НА
РОССІЙСКІЕ ПРАВЫ.

И. З.



ПЕЧАТАНА

ВЪ Типографіи Императорскаго Московскаго Университета,

1779 года.

Титульный лист „Минны фон Барнгельм“, переведенной на русский язык под названием „Солдатское щастье“ Москва. 1779 год

**ЭМИЛИЯ ГАЛОТТИ,
ТРАГЕДІЯ**

**ВЪ
ПЯТИ
ДѢЙСТВІЯХЪ,**

сочиненная

Г. Лессингомъ.

Переводъ съ Нѣмецкаго.

МОСКВА.

**ВЪ Университетской Типографіи
у Н. Новикова,
1788.**

КОММЕНТАРИИ

В конце XVII и в начале XVIII века немецкая драматургия стояла на распутьи. На ней еще продолжала лежать печать эпохи феодальной реакции, последовавшей за тридцатилетней войной, однако, стиль этой эпохи, стиль барокко, достигший в XVII веке высокого подъема, уже явственно агонизировал. В творчестве Ловнштейна (1635—1683) отпылали последние закатные огни барокко. За Ловнштейном открылась пора стремительной деградации этого литературного стиля. В то же время бюргерство еще не было способно создать новую большую литературу. Драматические опусы Хр. Вейссе (1642—1708) не вносили сколько-нибудь существенных изменений в указанное положение. На подмостках дворцовых театров продолжали господствовать прециозная пастораль, аллегорические представления, связанные с придворными праздниками, помпезные оперы и галантные балеты. Бюргерская аудитория не отставала от дворянской в тяге ко всему вычурному, феодально-помпезному и высокопарному. Об этом наглядно свидетельствовал шумный успех так называемых „героических представлений“ (Haupt-und Staatsaktion), заполнявших сцены городских театров. Это был своего рода бюргерский суррогат высоких барочных трагедий, в которых показывались роковые судьбы монархов и героев (императоров, королей, князей или знаменитых тиранов древности). Все здесь было насыщено духом барочной исключительности, все свидетельствовало об установке на внешний эффект, столь типичный для трагедии придворного типа: безудержно лилась кровь, звенело оружие, тираны и злодеи изрыгали проклятия, звучали пророчества, вставали призрак, гремели фанфары и литавры. Сентиментально-любовные сцены, разработанные в прециозно-маринистской манере, свидетельствовали о восприимчивости авторов „представлений“ к веяниям, шедшим со стороны аристократической поэзии. В речах героев, уснащенных пространными сравнениями, метафорами, мифологическими образами и проч., также сквозила зависимость „представлений“ от прециозной аристократической литературы. Лишь Гансвурст (шут) вносил в „представление“ струю плебейского реализма, распространяя вокруг себя терпкий запах площадей и баваров. Другим излюбленным вредителем бюргерской аудитории являлись арлекинады, главная роль в которых уже полностью принадлежала Гансвурсту. Он царил в комедии (в роли Гансвурста выступал обычно принцепал, т. е. глава труппы, что еще более возвышало первенствующее значение этой роли), сыпал

остротами и каламбурами, интригуя зрителя пестрой сменой переодеваний, забавных *qui pro quo* и прочих комических положений, почерпнутых из сокровищницы итальянской комедии масок. Однако от элегантно и грациозной *commedia dell'arte* Гансвурстиады отстояли как лубочные книги от куртуазного романа. Их комизм был провинциально неотесанным и большей частью грубым, эротический элемент обычно перерастал в непристойность. Как и в „героических представлениях“ установка на внешний эффект направляет здесь структуру произведения. Отсутствие какого бы то ни было социально значимого содержания и весьма низкий художественный уровень определяют в основном культурный профиль Гансвурстиады.

Что касается до немецкого т е а т р а, то в рассматриваемый период он еще влачил достаточно жалкое существование. Правда, „знаменитый союз“ магистра Фельтена (1649—1692), первого немецкого переводчика Мольера, и труппа Страницкого (Вена), пропагандиста итальянского репертуара, были отмечены знаком довольно высокой театральной культуры, все же не за ними оставалось поле сражения, но за Гаскарлами и Рейбехандами, содержателями весьма убогих трупп, вполне удовлетворявших невзыскательным вкусам тогдашней немецкой публики. В этих условиях выступления лейпцигского профессора и литератора Готтшеда (1700—1776, см. примечание 86) и актрисы Каролины Нейбер (1697—1760) явилось признаком зарождения литературно-художественного направления, более отвечающего потребностям образованных слоев немецкого общества XVIII века.

Готтшед нападает на барокко с позиций рационализма, опираясь на опыт французской классицистической литературы. Для него поэт не праздный развлекатель, но трибун и воспитатель, поэзия — не забава, но школа мудрости и добродетели. Все противное „здравому смыслу“ должно быть изгнано из литературы. Готтшед — „за близость к природе“, за ясность и разумную простоту. „Героические представления“ рисуются ему уродливыми порождениями эпохи варварства, недостойными „просвещенного зрителя“. Гансвурстиады навлекают на себя его гнев за крайнюю бездельность, за установку на голое развлекательство, но также за грубость и безответственность. Он пропагандирует социально-содержательное проблемное творчество Корнеля, Мольера, Гольберга, Вольтера и других представителей европейского, главным образом французского, классицизма и просвещения в качестве образцов, достойных подражания, сам пишет трагедию *Катон*, в которой стремится прославить „стоическое постоянство“ в „любви к свободе и ненависти к тирании“ (из предисловия к трагедии). Выступление Готтшеда открывает собой новую эру в истории немецкой литературы. Выдвигая лозунг „близости к природе“ (носящий в его трактовке, правда, довольно условный характер), борясь со всем вычурным, барочно прециозным, „сверхъестественным“ (элемент чудесного в искусстве), он бросает в немецкую литературу семена бюргерского реализма, которые дают позднее такие пышные всходы в творчестве Лессинга (не желавшего, впрочем, признавать своего родства с Готтшедом) и других великих представителей немецкой литературы второй половины XVIII века. Впрочем, пропаганда основ французского классицизма в условиях абсолютистской Германии XVIII века имела также и глубоко отрицательные стороны. О них, равно как и о причинах борьбы Лессинга с Готтшедом, см. предисловие.

Борьба с барокко захватывает и область театра. В 1727 году в Лейпциг прибывает Каролина Нейбер, которая в качестве принципала „королевских польских, курфюрстских, саксонских, а также высококняжеских брауншвейгско-люнебургско-вольфенбютельских немецких придворных комедиантов“ организует труппу, впитывающую в себя лучшие актерские силы. Чутко



Актриса Каролина Нейбер
С гравюры

прислушиваясь к выступлениям „диктатора немецкого вкуса“, Нейбер ставит себе задачей очищение немецкой сцены от пережитков барокко. Она отказывается от постановки „героических представлений“, изгоняет из театра Гансвурста (1737), ратует за более достойную, „близкую к природе“ (как это понимал Готтшед и теоретики французского классицизма) манеру построений сценических образов. Кочуя со своей труппой по Германии, она знакомит страну с крупнейшими произведениями европейского классицизма XVII—XVIII веков (в переводах Готтшеда и его последователей), а также с пьесами современных немецких писателей, примкнувших к новому течению. „Нужно быть крайне несправедливым, чтобы не признать, что эта знаменитая актриса в совершенстве владеет своим искусством“, заметил однажды Лессинг, лично знавший Каролину Нейбер; на сцене ее театра он получил в 1747 году свое театральное крещение (представление *Молодого ученого*).

Но Нейбер не удалось закрепить за собой того выдающегося положения, которое она заняла в начале своей антрепренерской и актерской деятельности. В 1750 году ее труппа распадается, впрочем, у нее оказываются достойные преемники. В 1740 году возникает труппа Шёнемана, в состав которой сразу же вступает ряд выдающихся талантов: Конрад Аккерман, София Шарлотта Шредер и прежде всего Конрад Эггоф (см. раздел 6). Последний — одно из ярчайших явлений немецкой сцены XVIII века. Отец немецкого сценического реализма, впоследствии друг Лессинга, Эггоф пытается поднять искусство актера до степени продуманной системы, организует среди актеров занятия по изучению не только практики, но и теории актерского ремесла. И хотя занятия сравнительно быстро прекращаются, тем не менее попытка Эггофа симптоматична как факт, свидетельствующий о дальнейшем росте культуры немецкой сцены, переходящей под знаком рационализма на более высокие ступени своего развития. В отношении репертуара шёнемановская труппа в основном идет по стопам Нейбер, закрепляя на сцене господство писателей-классиков. Тем временем продолжает развертываться бюргерская драматургия, в недрах которой уже созревает протест против классицистического педантизма Готтшеда; в 1755 году появляется „Мисс Сара Сампсон“ Лессинга — первая мещанская драма Германии; авторитет Буало постепенно тускнеет, тогда как восходит звезда Дидро.

Как и Каролину Нейбер, Шёнемана ожидала катастрофа. В 1757 году он принужден закрыть свой театр, и его труппа распалась бы, как распалась труппа Нейбер, если бы не Эггоф, сумевший во-время взять бразды правления в свои руки с тем, чтобы в дальнейшем передать их Коху, одному из соратников Нейбер, литератору, принципалу труппы, незадолго до того организованной им в Саксонии. Под умелым руководством Коха предприятие приобретает черты известной стабильности, завоевывает себе уважение в широких кругах бюргерства. С именем Коха связаны также первые шаги немецкой театральной критики, в качестве самостоятельного литературного жанра; в 1755 году начали публиковаться „Изображения (Schildereien) Коховской сцены“ — своеобразный прообраз *Гамбургской драматургии* Лессинга.

Наследником Коха явился К. Аккерман. Он обосновывается в Гамбурге (с 1764 года), после того как совершает со своей труппой полное приключений странствование из Москвы к границам Швейцарии. Его манит богатый торговый город на Альстере, который „после решительного удара, нанесенного Лейпцигу семилетней войной, становится беспорядком первым городом немецкого государства“ (Ф. Меринг), выдающимся центром культурной жизни немецкого бюргерства. Еще в XVII веке Бальтазар Шупп Schuppius, 1610—1661) называет Гамбург „благодарным, богато и изобильно

благословенным богом городом, прекрасным увеселительным садом в зенитной раю". С начала XVIII века Гамбург притягивает к себе взоры странствующих комедиантов. В 1728 году его посещает труппа Каролины Нейбер, в 1741 труппа Шёшмана, в 1758—1763 годах здесь дает представления К труппе Аккермана вскоре примыкает Экгоф, все более развертывающийся в зрелого мастера, и юный, но уже обнаруживший блеск своего таланта Шрёдер. Деятельность Аккермана свидетельствует о дальнейших успехах бюргерского реализма на немецкой сцене, вступающей в полосу постепенного преодоления классицистических традиций, с их напыщенной декорацией, рассчитанно-галантными манерами и пр. Аккерман был опытным антрепренером, но и его поджидали невзгоды, обычно выраставшие на традиционном пути принципалов: постоянно преследуемый финансовыми затруднениями, он окончательно подрывает свое материальное положение построкой нового здания театра в Гамбурге (в 1764 году). На этом, однако, кончается предьстория Гамбургского национального театра, возникшего в 1767 году на развалинах аккерманской антрепризы. Его открытие состоялось 22 апреля названного года, для открытия шла трагедия Кронегка *Олимп и Софрон*.

2

Гамбургский национальный театр — кратковременный, но весьма симптоматичный эпизод в истории немецкой театральной культуры XVIII века. Уже самый факт его возникновения свидетельствует о значительной степени зрелости нового искусства, а также о возросшем стремлении передовых элементов бюргерства перейти к более эффективному использованию сцены в качестве ценнейшего орудия социального воздействия. Знаменательно также и то, что первый в абсолютистской Германии стабильный „национальный театр возникает не в столице одного из бесчисленных феодальных государств тогдашней Германии, но в „вольном городе“ Гамбурге, крупнейшем центре буржуазной культуры. Здесь немецкий театр получает материальную поддержку со стороны меценатов-буржуа, в то время как феодальные дворы раболепно подражающие Версалю, заботятся лишь о процветании французского театра и итальянской оперы. В этих условиях борьба за национальный театр в Гамбурге явилась своего рода манифестацией передовых кругов бюргерства, отстаивавших необходимость защиты и поддержки национального искусства, олицетворявшего в какой-то степени в феодально раздробленной Германии идею национального единства. Инициатором и теоретиком национального театра в Гамбурге явился писатель Лёвен (Johann Friedrich Löwen); одно время в качестве драматурга он был связан с труппой Шёшмана, на дочери которого, талантливой актрисе, не раз упоминаемой Лёвен в *Драматургии*, он женился. Его перу, помимо ряда художественных произведений принадлежали *Kurzgefasste Grundzüge von der Beredsamkeit des Leibes* (1755) и *Geschichte des deutschen Theaters* (1776). Он решил сделать для Гамбурга то, что Элиас Шлегель (см. прим. 2) сделал для Кёпнига: создать национальный театр, отмеченный печатью высокой культуры, работа в котором явилась бы делом почетным и ответственным. Отражая на высказывания Шлегеля (Сочинения, т. IV, 1766), согласно которому театр должен быть стабильным, оседлым, и не следовало „допускать, чтобы прибыль и убытки отражались на игре актеров“ (здесь Шлегель выступил против неизбежной в первой половине XVIII века системы принципалитета, когда во главе труппы „странствующих комедиантов“ становился в качестве антрепренера и директора кто-либо из актеров — так называемый принципал, за свой страх и риск организовавший жизнь театра, обычно окрыленный

узко-меркантильными соображениями), Лёвен выдвинул идею создания в Гамбурге стабильного „национального театра“, в котором бы материальная часть была отделена от художественной и который бы высоко держал знамя сценического искусства, уделяя значительное внимание достижениям отечественной драматургии. Крах Аккермана создал благоприятную обстановку для осуществления замысла Лёвена. Группа богатых гамбургских пасквиантов ваяла на себя расходы по организации и содержанию театра (знаменательно прямое участие меценатствующих буржуа в создании национального театра, долженствовавшего явиться образцовым для всей Германии), арендовав у Аккермана здание только что им выстроенного театра со всем ему принадлежавшим сценическим реквизитом. Лёвен был назначен директором театра. На его обязанности лежало заведывать репертуарной частью, распределять роли среди актеров и проч. С самого начала он активно принимается за работу. В конце 1766 года им публикуется „Предварительное извещение об имеющем быть на Пасху преобразовании гамбургского театра“, где он декларирует о предполагаемом открытии национального театра, в труппу которого решено привлечь лучших актеров Германии, о том, что дирекция намерена развивать их вкус и образованность, в связи с чем намечены лекции о сценическом искусстве, заботиться о чистоте их нравов, а также что будут приняты меры к материальному обеспечению престарелых актеров (последний пункт был необычным нововведением). Актер того времени являлся существом бесправным, стоявшим за пределами общества. К тому же его доходы более чем скудны; потеряв работоспособность, он не мог рассчитывать на какую-либо помощь со стороны государства и общества. Каролина Нейбер, столь много сделавшая для истории немецкой культуры, умерла в нищете, всеми брошенная и забытая. И это был не единственный случай такого рода. Гамбургский национальный театр, таким образом, брал на себя задачу поднятия социального положения актера. Этому же должны были способствовать заботы дирекции о повышении морального уровня актерства, не стоявшего на достаточной высоте. *Извещение* Лёвена было своего рода торжественным манифестом нового театра, но оно имело и отрицательную сторону, так как создало вокруг молодого начинания атмосферу чрезмерного ожидания. К тому же Лёвен весьма апологетически отозвался в *Извещении* об энергии нового директора; когда же выяснилось, что директор театра и автор *Извещения* одно и то же лицо, на Лёвена посыпался ряд пасквилей, в которых бросалась тень и на организующийся театр. Именно этих пасквилянтов имеет, главным образом, в виду Лессинг, когда он в предисловии к *Гамбургской драматургии* обрушивается на людей, „которые имеют обычай судить по себе, а потому во всяком благом начинании усматривают посторонние цели“, для Лессинга они „самые презренные члены человеческого общества“. Вскоре была создана труппа, вобравшая в себя ряд талантливых артистов, часть которых до того работала с Аккерманом. Из Берлина прибыл художник Розенберг, о декорациях которого, написанных для гамбургского театра, *Гамбургская драматургия* (гл. II и XII) не раз отзывается с похвалой. Наконец выдающимся событием явилось приглашение Лессинга, который в качестве крупнейшего критика и драматурга тогдашней Германии естественно должен был на большую высоту поднять авторитет национального театра.

3

В 1765 году Лессинг оставил должность секретаря при генерале Тауэнцине, которую он занимал с 1760 года, и переехал из Бреслава в Берлин. После

заклучения Губертусбургского мира (1763 год), завершившего Семилетнюю войну, Бреславль и служба у Тауэнцина уже не представляли для него ничего заманчивого. „Вместе с шумом войны заглохли и те проблески более свободной и более полной жизни, которая его привлекала к городу“ (Меринг, Легенда о Лессинге). Покидая Бреславль, Лессинг шел навстречу материальным лишениям, но его ужасала мысль навсегда остаться чиновником, отречься от независимости, превратить себя во вьючное животное, обязанное тащить те грузы, которые на него сочтут необходимым положить. Еще в 1763 году он заявляет, что твердо решил отказаться от всякой службы, которая не соответствует его представлению. В согласии с этим решением он отверг одно „выгодное“ место, предложенное ему генералом Тауэнцином, обосновав свой отказ тем, что „король прусский платит только тем, кто согласен отказаться от своей независимости“, а также профессию в Кенигсберге, в виду того, что на профессоре риторики лежала обязанность ежегодно произносить панегирики в честь короля. Лессинг жаждал деятельности, которая бы захватила его всего, и, главное, помогла бы ему воспитывать самосознание немецкого народа, задача, неизменно стоявшая перед величайшим просветителем Германии. Он переезжает в Берлин, исполненный неутомимой творческой энергии, надеясь здесь закончить свои работы над *Минной фон-Барнелльм* (окончена в 1767 году) и *Лаокооном* (издан в 1766 году). Это было время, когда его талант вступил в полосу своей высшей зрелости. Однако, чем дольше он жил в Берлине, тем тягостнее становилось ему дышать рабской атмосферой прусского королевства, вокруг себя он видел лишь разгул деспотизма, низкопоклонство и верноподданническую готовность бюргерства лобызать феодальный сапог Фридриха II. Он все больше убеждался в том, что „Пруссия — самая рабская страна Европы“ (Письмо к Николаи, август 1767 года), что прусское бюргерство не созрело еще для последовательной и решительной борьбы с юнкерским абсолютизмом. Он лелеет замыслы на время вовсе покинуть Германию, подобно Винкельману вступить на классическую почву Италии, а может быть, и Греции, дабы полнее приобщиться к великой античной культуре, рисовавшейся ему подлинной школой мужественной красоты и свободолюбия. Но сильно стесненный в материальном отношении, заваленный срочной литературной работой, он принужден отказаться от этих своих замыслов, принужден остаться в Берлине, где „все, что видишь на каждом шагу, мучает тебя и отравляет тебе жизнь“. (Письмо к Рамлеру, ноябрь 1768 года.) Такова была обстановка жизни Лессинга, когда Лёвен в качестве директора гамбургского театра через Николаи предложил ему перебраться в Гамбург с тем, чтобы стать „драматургом“ (собственно театральным критиком и юрисконсультом, от положения „немецкого Гольдони“ Лессинг решительно отказался) нового национального театра, организуемого на широких началах. „Можно себе представить, каким заманчивым явилось для Лессинга приглашение гамбургских друзей... для него, видевшего в сцене, — как оно действительно и было, — единственную трибуну буржуазных классов, для него, жаловавшегося еще в литературных письмах: у нас нет театра, нет артистов, нет публики“ (Меринг, *Легенда о Лессинге*).

В апреле 1767 года стремительно покинув Берлин, Лессинг прибывает в Гамбург. Он полон надежд на решительный успех дорогого ему начинания. Здесь, на территории „вольного города“ рассчитывает он наконец найти ту сознательную публику, при содействии которой гамбургский театр сможет стать подлинно „национальным“ по своему социально-художественному резонансу. Он настолько увлечен идеей театральной реформы, а вместе с ней судьбами нового театра, что пренебрегает возможностью занять как раз

в это время ему предложенное место профессора археологии и инспектора художественных коллекций в Касселе, несмотря на то, что это место вполне соответствовало его антикварным интересам и сулило ему до конца дней обеспеченное положение. Однако материальный расчет никогда не руководил поступками Лессинга. Он связывает свою судьбу с гамбургским театром, так как видит в начинании Лёвена важнейший этап в борьбе за классовое самоопределение бюргерского искусства. Его влечет вольный город Гамбург, в недрах которого нашлась группа граждан, решившаяся посвятить себя „добровольному и усердному служению общественному благу“. И Лессинг восклицает: „Да будет счастлив Гамбург во всем, что относится к его благосостоянию и свободе; он достоин этого счастья“ (*Гамбургская драматургия, Извлечение*).

Однако Лессинга ждало тяжелое разочарование. Национальный театр блеснул, чтобы почти тотчас же погаснуть. Просуществовав около двух лет, он распался, при равнодушном бездействии гамбургского бюргерства, быстро охладевшего к „затее“ Лёвена. Что же определило падение национального театра? Известное значение имели недостатки руководства. Лёвен не без труда справлялся со своими директорскими обязанностями, ему не доставало опыта, авторитета в актерской среде (позднее его сменяет Экгоф). Давали себя знать и материальные затруднения, порождавшие многочисленные конфликты внутри театра; финансовая опора предприятия, купец Зейлер, стремительно шел навстречу банкротству. „С нашим театром, — писал Лессинг 22 мая 1767 года своему брату, — творятся дела, которые мне не по душе. Антрепренеры вздорят друг с другом, и никто не может понять, кто же, собственно, повар, а кто слуга“. Но это были в конечном счете лишь второстепенные или производные причины. Главное же заключалось в том, что гамбургское бюргерство отшатнулось от национального театра, вернувшись к своим излюбленным зрелищам: к французским театрам оперетт и фарсов, продолжавшим подвизаться в „вольном городе“. (Немалое значение имела и та пропаганда против театра как греховной забавы, которая издавна велась гамбургской церковной кафедрой.) Средний гамбургский бюргер был изрядным филистером. Искания национального театра наводили на него скуку. В конце концов, если он не отрешивался от театра как бесовского соблазна, то попросту жаждал развлечений, — национальный театр (репертуар которого стоял на весьма высоком для того времени художественном уровне) избегал арлекина, зритель жаждал привычных зрелищ, — национальный театр упразднял балет и дивертисмент. Правда, перед лицом возраставшего охлаждения публики дирекция национального театра поспешила пойти на уступки: был восстановлен в правах балет, возвращен из изгнания арлекин (осень 1767 года). Сборы временно повысились, но вскоре снова упали. В октябре 1767 года касса театра окончательно пустеет. Дирекция решается на крайнее средство: она переводит на зиму труппу в Ганновер с тем, чтобы весной вновь начать представления в Гамбурге, т. е. посягает на одно из основных условий существования национального театра (стабильность). Тем самым гамбургский национальный театр еще раз расписывается в своем бессилии восторжествовать над традицией, ибо делает то же, что делали антрепренеры-принципалы, переносившие в поисках сборов представления из города в город. Это была уже агония, ничто уже больше не могло задержать падение театра. Весной 1768 года труппа вернулась в Гамбург, где 13 мая и возобновила свои представления, но публика оставалась холодной, денежные дела дирекции запутывались все больше и больше, росли долги, Аккерману перестали выплачивать арендную плату, что делало его вновь владельцем театрального здания и сценического рек-

визита. Материальное положение актеров ухудшалось (Экгофу, например, выдавали жалованье театральными билетами, которые он принужден был распространять на улицах через посредников). Приближался конец. В ноябре 1768 года „национальный театр“ перестал существовать. Для последнего спектакля была дана трагедия Вейссе *Эдуард III* и в заключение матросский балет. Незадолго до закрытия театра Лёвен сложил с себя обязанности директора. 29 декабря 1768 года он писал Клотцу: „Господин Лессинг также освобожден от всех своих театральные обязательств“. Труппа распадается — меньшая ее часть, сохранившая связи с Зейлером, пускается в странствования, большая ее часть — вновь переходит в руки Аккермана. На этом заканчивается летопись судеб национального театра в Гамбурге. В заключительной* главе *Гамбургской драматургии* Лессинг с горечью заявляет: „Пришла же в голову наивная мысль основать для немцев национальный театр, в то время как мы, немцы, не являемся еще нацией. Я говорю не о политическом устройстве, а о нравственной физиономии немцев; можно даже почти с уверенностью сказать, что они стремятся совершенно не иметь ее“. И в другом месте той же главы уже прямо о Гамбурге: „Сладостная мечта основать национальный театр здесь, в Гамбурге, разлетелась в прах, и, насколько я изучил здешний край, он именно такой, в котором подобная мечта осуществится очень поздно“.

Гамбургское бюргерство не оправдало надежд, возложенных на него Лессингом. Более того, оно обнаружило очевидную неспособность подняться до исторических задач своего класса. Окопавшись за многовековыми стенами „вольностей“, потомки ганзейцев вовсе не стремились к борьбе со „старым порядком“, не помышляли о преодолении феодального партикуляризма, обекровливавшего Германию. Их вольнолюбие было вольнолюбием толстосумов, лишенным каких бы то ни было революционных тенденций. Сытое филистерское довольство являлось для них высшим благом. Все непривычное, буйное и молодое отталкивало их и пугало. К тому же именно в Гамбурге, где экономическое преуспевание в огромной степени зависело от благосклонности соседних держав, процветал культ иностранщины, в частности поклонение перед патрицианско-аристократической культурой Франции с ее бескрылым гедонизмом, импонировавшим патрицианскому сознанию сынов „вольного города“. В подобной обстановке начинание Лёвена, энтузиастически поддержанное Лессингом, было обречено на деградацию и гибель, и Лессинг сравнительно рано понял это, распрощавшись в конце концов со своими былыми надеждами в приведенных строках последней главы *Гамбургской драматургии*.

Впрочем, Лессинга ждала в Гамбурге еще одна неудача. Совместно со своим другом, писателем Боде, он попытался основать в „вольном городе“ типографию и книжную лавку, которые, в отличие от обычных купеческих предприятий, должны были, по мысли инициаторов, делать авторов печатаемых книг участниками коммерческих прибылей (ср. набросок Лессинга *Жизнь и давай жить другим. Проект для писателей и книгопродавцев*, в котором проводится мысль, что если писатель желает избавиться от бессовестной эксплуатации книгопродавцев, то он должен сам заняться изданием своих книг). Подобное предприятие должно было содействовать укреплению экономической, а вместе с тем и интеллектуальной независимости литераторов, целью, достойной забот великого просветителя Германии. По ряду причин начинание завершилось крахом. Лессинг, вложивший в него все свои личные средства, очутился в тяжелом положении, со всех сторон на него надвинулись долги и для того, чтобы рассчитаться с кредиторами, ему пришлось за бесценок продать свою великолепную библиотеку, собранную в годы пребывания в Бреславле. Заключительная глава *Гамбургской драматургии*

тургии (которая, кстати сказать, печаталась в названной типографии) содержит ряд намеков на неудачное начинание Лессинга. 17 апреля 1770 года Лессинг навсегда покинул Гамбург.

4

Выше уже указывалось на то, что репертуар гамбургского национального театра стоял на довольно значительной для того времени художественной высоте. Это не значит, что в него не входили пьесы, весьма посредственные по своим художественным достоинствам (см. заштиту Лессингом второстепенных пьес, дающих, однако, благодарный материал для игры актеров: *Гамбургская драматургия*, *Известие*), однако дирекция всегда заботилась о том, чтобы в репертуаре значительное место занимали крупнейшие создания европейской (в том числе немецкой) драматургии XVII—XVIII веков, при этом уделяла немало внимания наиболее передовым явлениям современной драматической литературы. В *Гамбургской драматургии* Лессинг с большей или меньшей обстоятельностью (иногда это лишь фиксация названия, а иногда законченный критический этюд) касается пьес,шедших в гамбургском национальном театре в апреле-июле 1767 года. Ниже следует список этих пьес, с указанием статей *Гамбургской драматургии* (римские цифры), в которых названные пьесы Лессингом упоминаются или истолковываются. Приводимый список интересен и в том отношении, что он раскрывает *Гамбургскую драматургию* с особой стороны: как своего рода театральную энциклопедию (диапазон которой, однако, не ограничивается данным списком), включающую в себя многочисленные справки и критические этюды (обычно ярко написанные) по истории европейской драмы и театра первой половины XVIII и предшествующего столетий.

Пьесы иностранных (собственно французских, за исключением Аддисона) авторов, которые давались большей частью в лучших новейших переводах: Аддисон, *Привидение с барабаном*, комедия, в обработке Детуша (перевод г-жи Готтшед, приближающийся к английскому оригиналу, XVII); Брюййс, *Адвокат Пателен*, комедия, XIV; Вольтер, *Женщина, которая права*, комедия, LXXX II; *Заира*, трагедия, XV—XVI, *Кофейня*, комедия, XII, *Меропа*, трагедия, XXXVI—L, *Панина*, слезливая комедия, XXI, *Семирамида*, трагедия, X—XI; Граффиньи, *Сения*, комедия, XX, LI; Грессе, *Сидней*, комедия, XVII; Детуш, *Деревенский поэт*, XIII, *Женатый философ*, XII, LI, *Неожиданное препятствие*, X — комедия; де Беллуа, *Зельмира*, трагедия, XVIII—XIX; Дидро, *Отец семейства*, комедия, LXXXIV; Кино, *Мать-кокетка*, комедия, XIV; Корнель П., *Родоюна*, трагедия, XXIX—XXXII; Корнель Т., *Граф Эссекс*, трагедия XXII—XXV, LIV—LXVIII; л'Афшар, *Знатного ли он рода?*, комедия, XVII; Легран, *Зрячий слепец*, LXXXIII, *Торжество прошлого времени*, V — комедии; Мариво, *Крестынин наследник*, XXVIII, *Ложная доверчивость*, XVIII, *Непредвиденная развязка*, LXXIII — комедии; Мольер, *Школа жен*, комедия, LIII; Нивель де ла Шоссе, *Меланида*, слезливая комедия, VIII, *Школа матерей*, комедия, XXI; Реньяр, *Демокрит*, XVII, *Игрок*, XIV, *Рассеянный*, XVIII—XIX — комедии; Сенфуа, *Оракул*, LXVIII—LXXIII, *Финансист*, XX — комедии; Серу, *Любовник, пасатель и слуга*, комедия, XIV; Фавар, *Новая Агнесса*, X, *Солиман II*, XXXIII XXXVI — комедии.

Пьесы немецких авторов: Вейссе, *Амалия*, комедия, XX, *Ричард III*, трагедия, LXXIII—LXXIV, LXXIX; Гейфельд, *Юлия*, комедия, VIII—IX; Геллерт, *Мнимая больная*, комедия XXII; Гиппель, *Человек, живущий по часам*, комедия, XXII; Луиза Готтшед, *Гувернантка*, комедия, XXVI; Кронегк,

Олинт и Софрония, трагедия, I—V; Крюгер, *Герцог Микель*, комедия, LXXXIII; Курц, *Губернантка*, зингшпиль, XIII; Лёвен, *Загадка*, комедия, XXIX; Лессинг, *Вольнодумец*, XIV, *Клад*, IX — комедия, *Мисс Сара Сампсон*, трагедия, XIII—XIV; Пфеффель, *Клад*, пастораль, XIV; Романус, *Братья*, комедия, LXVIII—LXXXIII, XCVI—C; Э. Шлегель, *Немая красота*, XIII, *Торжество честных женщин*, LII — комедии.

А также пьесы, не упоминаемые в *Гамбургской драматургии*: Вейссе, *Ромео и Юлия*, *Эдуард III*; Вольтер, *Магомет*; Гольдони, *Луи*, *Мнимый больной*, *Хитрая вдова*; Лессинг, *Мизоген*, *Минна фон Барнхельм* (давалась неоднократно); Мольер, *Скупой*; Руссо, *Заблуждения* (*Les Méprises*); Э. Шлегель, *Канут*, *Герман* и др.

Из приведенного списка пьес явствует ряд моментов, характерных для репертуарной практики национального театра. Бросается, например, в глаза заметное преобладание пьес классицистического направления. Однако они уже не господствуют безраздельно на подмостках национального театра. Последний раскрывает дорогу слезливой комедии и буржуазной драме (Нивель де ла Шоссе, Дидро, Лессинг), тем самым содействуя подрыву гегемонии классицистической драматургии, — обстоятельство, сыгравшее немаловажную роль в развитии немецкого театра XVIII века. Во-вторых, в качестве „национального“ театра гамбургский театр уделяет значительное внимание современной немецкой драматургии. Успешная постановка *Минны фон Барнхельм* Лессинга, величайшего в то время создания немецкой драматургии, безусловно должна быть отнесена к числу значительнейших заслуг национального театра перед бюргерской культурой Германии. И, наконец, третий момент: вопрос о степени социальной содержательности репертуара национального театра. Бросается в глаза высокий процент пьес узко развлекательного характера. В своих уступках требованиям аудитории дирекция иногда доходила даже до явных срывов (например, постановка пошлого фарса Курца *Губернантка*). Тем не менее под прикрытием безобидных комедий, лишенных значительного идейного содержания, национальный театр продвигал в публику пьесы социально содержательные, пропагандистски заостренные, разоблачавшие различные стороны „старого порядка“ либо стремившиеся воспитать в буржуа гражданское чувство (ср. программные обращения к зрителям, произнесенные в первый вечер актрисам Лёвен и Гензель, полный текст которых Лессинг приводит в VI статье *Гамбургской драматургии*). Поэтому своего рода демонстрацией было открытие театра трагедией немецкого драматурга (патриотический жест) Кронегка *Олинт и Софрония*, осуждавшей религиозный фанатизм (тема, излюбленная буржуазными писателями эпохи Просвещения, представлявшая значительную актуальность в немецких условиях, когда церковь являлась стойким псом самодержавия, оплотом реакции, ожесточенным врагом свободы мысли). Линия Кронегка находит свое продолжение в постановке трагедии Вольтера *Заира* (любовь — победительница религиозного фанатизма) и *Магомет*. О *Магомете* Кондорсе писал: „Альзира и Магомет — бессмертные памятники, свидетельствующие о том, на какую высоту может подняться драматическое искусство, когда поэтический гений соединяется с философским умом. Задача такого искусства — просвещать людей, показывать им путь добродетели. . . Самый гибельный из всех предрассудков — фанатизм. Вольтер хочет сразить это чудовище на театральных подмостках и для этой цели пользуется всеми средствами, какие дает ему драматическое искусство“. Разоблачение политического деспотизма посвящена трагедия Вейссе *Ричард III*. В трагедии Э. Шлегеля *Герман* звучат идеи гражданственности и патриотизма, набрасывается картина героического прошлого немецкого народа, сбрасывающего

с себя узы иноземного гнета. Комплекс буржуазной морали пропагандируют пьесы Дидро, Нивель де ла Шоссе, Лессинга, Вольтера (*Нанина*) и др. В комедии л'Афисшара осмеиваются аристократы, кичащиеся своей знатностью, и т. д. К тому же обращает на себя внимание почти полное отсутствие в репертуаре национального театра французских драматургов монархически-аристократического лагера XVII века (Корнель, Расин, Кино и др.). Кино представлен, например, в качестве комедиографа, а не автора галантных трагедий, в которых атмосфера аристократической придворной культуры достигала особенно конденсированного выражения и которые, собственно, и образовывали вершину его творчества.

5

Теперь об актерах театра и его художественном методе. Ко дню открытия труппа национального театра состояла из следующих лиц:

Актеры — Аккерман, Бёк, Борхерс, Витгёфт, Гарбрехт, Гензель, Мерши, Ренуар, Шмальц, Эггоф. Актрисы — дочери Аккермана, Доротея и Шарлотта, г-жи Бёк, Витгёфт, Гарбрехт, Гензель, Лёвен, Мёкур, Мерши, девица Фельбрих, г-жи Шмальц, Тереза Шульц.

Это был крепкий художественный коллектив, включавший в свой состав людей с весьма значительными дарованиями. Первое место среди них по таланту и мастерству бесспорно занимал Конрад Эггоф (Eckhof, 1720—1778), бывший путеводной звездой национального театра, его Росцием и Гарриком. Родившись в бедной мещанской среде, он уже с ранних лет испытал непреодолимое влечение к театру. К 1740 году относится его театральное крещение (выступление в *Митридаде* Расина). На протяжении семнадцати лет он ведет работу в труппе Шёнемана (см. раздел 1), одно время даже возглавляет ее; когда же бразды правления переходят в руки Коха, он, не ужившись с ним, покидает труппу, вступает (в 1764 году) в коллектив Аккермана, товарища своей юности, которого он все-таки ценил как актера, как проводника реалистического метода на сцене. После распада гамбургского национального театра, соединившись с труппой Зейлера, он кочует по Германии. С 1772 до 1774 года мы его находим в Веймаре, откуда зейлеровскую труппу изгонит пожар герцогского театра. Последние годы своей жизни Эггоф проводит руководителем придворного театра в Готе. До нас дошел ряд свидетельств, характеризующих замечательное мастерство „немецкого Гаррика“. Он очаровывал зрителей своей естественностью и простотой, поражал богатством мимики, благородством исполнения героических ролей, заразительным комизмом в комедийных ролях, особенно подкупал и изумлял его голос, которым он владел в совершенстве, то удивительно нежный, то мощный, гремящий подобно грому. При этом Эггоф не обладал выигрышной сценической внешностью — ростом был мал, сутуловат, с вывернутыми вовнутрь ногами.

Зато на сцене он совершенно преображался. В актерской и даже бюргерской среде Эггоф пользовался исключительным уважением. Актерам imponировала его строгость, меткость его критических замечаний, его скромность и деловая пунктуальность. Он был для них крупнейшим авторитетом, они преклонялись перед ним, охотно признавая его главенство. Приятель Лессинга, берлинский просветитель Николай, так характеризует художественный метод Эггофа и его значение для гамбургского театра: „Он отвергал всякую театральную мишуру декламации, выступающей на ходулях: стремился быть верным природе. Он ввел в трагедию простой тон, равно свойственный достоинству и нежности... Он первый ввел в комедию

естественный, непринужденный разговорный тон, который господствует в обыденной жизни воспитанных людей... Этот великий человек полностью преобразовал гамбургский театр, привлек в него значительное количество превосходных актеров. Это дало гамбургской сцене огромные преимущества перед другими сценами Германии". Необходимо здесь также отметить те узы дружбы и взаимного понимания, которые соединяли Эггофа и Лессинга. Эггоф высоко ценил Лессинга как писателя и мыслителя. Он охотно играл в его пьесах, создавая образы огромной силы и выразительности (например майора Тельгеймана в *Минне фон Барнхельм* и Одоардо в *Эмили Галотти*; о его выступлении в последней роли отнюдь не склонный к восторженности Николай писал Рамлеру из Веймара 19 июня 1773 года: „Во вторник вечером я смотрел *Эмили Галотти*. Одоардо играл Эггоф. Дорогой друг, я явился сюда во всеоружии своего предубеждения против этого великого человека, я напряг все свое воображение, чтобы создать себе идеал, достойный Эггофа, но как был я ошеломлен этим подлинным Росцием. Насколько ниже его игры оказался мой идеал! Настолько, насколько ниже его стоят все известные мне актеры". Эстетические искания Лессинга окрыляли его, оплодотворяя его творческую практику. Лессинг, со своей стороны, дорожил Эггофом как человеком и артистом, глубоко близким ему по своим художественным устремлениям. В лице Эггофа он с радостью приветствовал рождение нового немецкого реалистического театра, сбрасывавшего с себя цепкие узы классицистической рутины. (Вместе с тем, воспитавшись на традициях Версальской школы, во многом сказывавшейся в его творчестве, Эггоф не являлся еще представителем той школы буржуазного бытовизма, которая в конце XVIII века нашла своего блестящего представителя в актере-драматурге Иффланде.) В *Гамбургской драматургии* он много раз останавливается на игре Эггофа, постоянно подчеркивая высокую степень его мастерства и многогранность его дарования (II, 13, III—IV, 15—22, VIII, 36, IX, 40, XIV, 58, XVI, 67, XVII, 68, XX, 80, XXV, 97).

Вслед за Эггофом должен быть отмечен не раз упоминавшийся уже Конрад Аккерман (Ackermann, 1710—1771), с особым блеском проводивший комические роли. Подобно Эггофу (образцом для которого он в известной степени был), он искал „близости к природе“, обосновывая своей творческой практикой принципы бюргерского реализма на немецкой сцене. В национальном театре он выступал сравнительно редко. Лессинг лишь раз говорит о нем в *Драматургии* (XII 50, 51).

Весьма хорош в комических ролях был также Иог. Мих. Бек (Böck), бывший парикмахер, заслуживший похвальный отзыв Лессинга за тонкую трактовку роли Феофана в лессинговской комедии *Вольнодумец* (XIV, 59). Зато в трагических ролях он тяготел к выпренности, декламируя нараспев, в патетических местах переходя к крикливому лающему тону (ср. V, 24). Впоследствии работал под управлением Эггофа в придворном театре в Готе.

Многообразной одаренностью отличался молодой Давид Борхер (Borcher), с успехом выступавший в ролях любовников, героев, комических стариков и резонеров (XIX, 78). На ампула ловких слуг выделялись Гензель (Hensel) и Мерши (Mersshy) (XVIII, 72). Первый из них занимал в свое время видное место в труппе Шёнемана, позднее — Аккермана. Что касается до остальных актеров, то, если не считать юного Шрёдера (Fr. Lud. Schröder, 1744—1816), позднее развернувшегося в величайшего немецкого артиста XVIII века (он вступил в труппу национального театра лишь в феврале 1768 года, почему и не упоминается в *Гамбургской драматур-*

ии), они не представляли собою ничего особенно значительного. *Гамбургская драматургия* не случайно молчит о них. Шрёдеру принадлежит заслуга „открытия“ Шекспира на немецкой сцене. Его выступление 20 сентября 1776 года в роли Гамлета открыло новую эпоху в развитии немецкого театра).

Среди актрис виднейшее место занимала Фридерика Гензель (1738—1790), жена упомянутого актера. Ее сценический путь начался с 1754 года. В 1757 году Гензель вступает (вместе с мужем) в коллектив Аккермана, где и оформляется ее талант. Шумным успехом сопровождалось ее выступление в роли *Milwod* в *Лондонском купце* Лилло. Имела она заслуженный успех и как мисс Сара Сампсон в одноименной пьесе Лессинга. Она была красива, статна, превосходно декламировала; ее влекло к патетическим ролям, но в то же время, будучи крайне славолюбивой и нетерпимой к успеху других, она стремилась сосредоточить в своих руках львиную долю всех выигранных женских ролей, в результате чего ее репертуар отличался крайней обширностью и пестротой. В XX главе *Гамбургской драматургии*, касаясь представления „*Сени*“ Графиньи, Лессинг заметил, что исполнительница роли Сени (Гензель) „выше своей роли“, и что он бы не „желал выполнять того, чего не может выполнять превосходно“. Это был ясный намек на излишнюю жадность актрисы к ролям, мало подходящим к ее артистическому складу. Г-жа Гензель была уязвлена в самое сердце. Поднялась буря. Чтобы в дальнейшем избежать подобных столкновений, и не желая в то же время поступиться свободой критики, Лессинг принял решение: не рецензировать больше игру актеров, и это решение, к безусловному ущербу современников и потомства, выполнил (ср. XV, CI—CIV статьи *Драматургии*). Все еще существующие материалы дают основание полагать, что Фридерика Гензель была значительнейшей немецкой актрисой своего времени. Ее художественные позиции во многом напоминали позиции Экофа, хотя по силе таланта она и уступала заметно великому артисту. От Версальской школы были у ней торжественная, величественная („драгунская“ — по ядовитому определению Шрёдера) походка, элементы напевности, вибрирующие тона в декламации, от веяний нового времени — стремление к естественности, жизненной правде (например, сцена смерти Сары Сампсон, *Гамбургская драматургия* XIII, 55). Лессинг не раз говорит о ней в *Драматургии* (IV, 22, V, 23, XIII, 55, XX, 80).

Другой яркой звездой национального театра из числа актрис была Сусанна Мекур (Messour, 1735, ум. в конце XVIII века, на сцене с 1751 г.), особенно выделявшаяся в ролях субреток и жеманниц. Пробовала она свои силы в трагедии. *Гамбургская драматургия* молчит о ней, так как Мекур, опасаясь зависти и интриг Гензель и ее круга (на что она имела достаточные основания), с самого начала убедительно просила Лессинга, чтобы он не характеризовал в печати ее выступлений:

Уж не будет больше петиметров
Талия дразнить насмешкой меткой,
Мудрых радовать, тесня кевзгоды,
Верным отражением природы

говорит о Мекур драматург Готтер (1746—1797) в стихотворении, посвященном ее памяти. Весьма одаренной актрисой была жена Лёвена, урожд. Шёнеман (1738—1783). Ей особенно удавались комедийные роли. Хороша она была в трогательном жанре. В трагедиях она отдавала дань прециозной манере, культивировавшейся в свое время у Шёнемана (ее отца). Выйдя замуж за Лёвена, она бросила сцену и лишь по настоянию мужа вошла

в труппу национального театра. В VIII статье *Драматургии* Лессинг приветствует ее возвращение на сцену (см. также VIII, 35, XII, 50, XIII, 55, XX, 80 и XXV, 98).

В ролях кокеток и кавалеров выделялась София Бек (XX, 80), в интересных актрис обещали развиться дочери Аккермана (Доротея, род. в 1752 году, в 1778 году оставила сцену), Шарлотта (1757—1775). С похвалой отзываясь Лессинг и о молодой Корнелии Фельбрих (Felbrich), в ноябре 1767 года покинувшей труппу. Остальные актрисы не представляли собою ничего особенно значительного. Такова была труппа гамбургского театра.

Из всего вышеприведенного уже вырисовывается художественный профиль национального театра. Он был явлением переходного типа. Его вскормили классические традиции (преобладание классицистических пьес в репертуаре, характерная деталь — отсутствие Шекспира, на сцене — живучесть приемов Версальской школы с ее псалмодией, насыщенной декламацией, условно-манерной обрисовкой образов), однако классицистический метод театра уже таил в себе элементы бюргерского реализма, провозглашавшего культ жизненной правды, „верного отражения природы“. Этот реализм бурно прорывался наружу, разламывая рутины классицистических канонов, определяя в конечном счете направление, по которому двигался театр (работа над пьесами Дидро, Лессинга и других, тяготение актеров „к естественности“, к реалистической подаче образов, к „очеловечиванию“ героики трагедий, разговорному, лишенному аффектации тону и проч.). Дорога от национального театра в Гамбурге, направляющей фигурой которого являлся Эггоф, метко прозванный „немецким Гарриком“ (о Гаррике и его художественном направлении см. примечание 30), непосредственно вела к триумфам бюргерского реализма на немецкой сцене эпохи Гете. Лессинг в качестве критика всемерно стремился содействовать указанному движению, поднимая критический бич на пережитки „готтшедиаства“ (Версаля), окружая ростки нового заботой и вниманием.

6

Гамбургский национальный театр распался, не просуществовав и двух лет. В анналы истории он вошел бы лишь в качестве кратковременного, хотя и знаменательного эпизода, если бы не *Гамбургская драматургия* Лессинга, надолго сохранившая память о нем. „Сладостный сон“ о создании в Гамбурге первого немецкого „национального“ театра быстро рассеялся, однако на плечах *Гамбургской драматургии* стоит вся последующая история немецкого театра. То, что впоследствии сделали для немецкой сцены Энгель и Рамлер в Берлине, Шрёдер в Гамбурге, Дальберг в Мангейме, Гете в Веймаре, Готтер в Готе, Клингеман в Брауншвейге, Тик в Дрездене и Берлине и Иммерман в Дюссельдорфе, выросло на почве, разрушенной и оплодотворенной *Гамбургской драматургией*. Как же создавалась *Драматургия*? Мысль об издании театрального журнала зародилась в голове Лессинга в то время, когда он обсуждал с Лёвеном формы своего возможного участия в работах организуемого театра. Этот журнал, нехитрым прообразом которого были „Изображения Коховской сцены“, ставил себе задачей ознакомление публики с пьесами, даваемыми на сцене национального театра, их критический разбор, равно как и анализ игры актеров. Об этом заявлялось в *Извещении*, опубликованном 22 апреля 1767 года, т. е. в день открытия театра. Но Лессингу по ряду причин не удалось полностью реализовать своего проекта. Инцидент с г-жей Гензель оборвал на

25-м выпуске его критические высказывания по поводу искусства актеров (Гензель уже с самого начала сколачивала комплот против Лессинга, желая его дискредитировать в качестве критика: он-де не следит внимательно за спектаклем, целые акты проводит в буфете, в зрительный зал заглядывает лишь через щелку приоткрытой двери партера и т. п. В письме к Вейссе в августе 1767 года Лессинг писал об актерах: „С этой публикой ничего не предпримешь“, так как они „раздражаются даже по поводу частных замечаний. Что бы они стали делать в случае открытого порицания!“. Ко всему этому следует добавить, что положение Лессинга как рецензента вообще было довольно парадоксальным — он получал жалование от театр., и актеры считали себя в праве ожидать от него рекламной оценки своей сценической деятельности). Когда же национальный театр под угрозой банкротства вступил на путь уступок привычкам и вкусам публики (включение в репертуар пошлых оперетт и фарсов, восстановление в правах балетно-циркового дивертисмента), у Лессинга исчезла охота шаг за шагом освещать в печати его репертуарную практику. С затаенной болью наблюдал он, как по окончании *Минны фон Барнхельм* (20 ноября 1767 года) канатные плясуны, кривляясь, развлекали зрителей. По мере того как продвигалась вперед „Гамбургская драматургия“, она теряла свой рецензентский газетный характер, приобретала черты монументального трактата, национальный театр все больше становился лишь поводом для эстетическо-философских размышлений Лессинга.

В начале декабря 1766 года Лессинг посетил Гамбург, чтобы более подробно ознакомиться с начинанием и предложением Лёвена. 22 сего месяца он пишет своему брату Карлу: „Сейчас я могу сообщить тебе только то, что известное тебе дело, ради которого я, главным образом, и нахожусь здесь, принимает отличный оборот и что только от меня зависит оформить его на выгодных условиях“. 22 мая 1767 года после вышецитированного признания относительно организационной неразберихи в национальном театре он пишет ему же: „Между тем я начал издание журнала, первые номера которого ты сейчас и получаешь. Он напечатан в моей собственной типографии“. Как указывалось выше, *Извещение* появилось в свет 22 апреля 1767 года. Первый выпуск *Драматургии* — 1 мая. Последующие выпуски выходили регулярно по вторникам и пятницам каждой недели. С 18 августа издание приобретает не регулярный характер, выпуски XXXII—XXXIV (14 августа — 8 октября 1767 года) появились в виде отдельного тома. То же произошло с выпусками LXXXIII—CIV (заключительными), опубликованными к тому же после значительного перевыва лишь весной 1759 года. Тогда же увидело свет первое полное издание *Драматургии* (в двух томах). Что же касается до разобранных Лессингом пьес, то это были лишь пьесы первых 52 вечеров: от 22 апреля до 28 июля 1767 года.

Во время гастрольной поездки национального театра в Ганновер (4 декабря 1767 года — 13 мая 1768 года) Лессинг оставался в Гамбурге, где продолжал работать над драматургией. В его цели входило поддержание интереса к национальному театру со стороны гамбургского бюргерства. „Я принужден выискивать темы, — писал он 2 февраля 1768 года Николаю, — для того, чтобы растянуть мой труд до возвращения в Гамбург национального театра“; и это тем труднее, что на смену национальному театру в Гамбург прибыла „французская комедия и французская оперетка“, „завтра здесь начинает свои гастроли орга buffa“. Но все было тщетно. Публика не изменяла своего холодного отношения к национальному театру, скорее, оно усиливалось по мере того, как шло время. И Лессинг, ощущая пустоту вокруг некогда дорогого его начинания, не видя возможности реал-

лизовать свои идеи о театре, достойном эпохи восхождения бюргерства, начинает тяготиться работой над „Гамбургской драматургией“. В письме к Николаю он сетует, что ему приходится „толочь воду в ступе“ („dirsen Wisch schmierен“). 20 марта 1768 года он сообщил отцу, что „изнемогает под бременем труда и забот“. Наконец он решает порвать свои связи с театром и покинуть Гамбург, а может быть даже и Германию. 5 ноября 1768 года он с горечью пишет поэту Рамлеру: „Когда мы с вами вновь увидимся лет через двадцать, чего я вам только ни расскажу. Тогда вы мне напомните и о здешнем театре. Если я к тому времени не забуду про эту безделку, я вам во всех подробностях изложу его историю. Вы узнаете и обо всем том, о чем невозможно было писать в *Драматургии*. А если мы и к тому времени не будем еще иметь театра, то, опираясь на свой опыт, я смогу тогда указать вернейшие средства к тому, чтобы не получить его веками-веков“. 17 апреля 1770 года Лессинг покинул Гамбург.

Б. Пуришев .

ПРИМЕЧАНИЯ

Извещение

¹ Имеется в виду „предварительное извещение“, опубликованное Лёвеном в конце 1766 г. (см. „Послесловие“, раздел 2).

² Шлегель (Johann Elias Schlegel, 1718—1749) — немецкий писатель. С 1743 г. в качестве секретаря саксонского посольства жил в Копенгагене (Дания). Ученик и последователь Готтшеда (ранний период немецкого бюргерского просвещения), Шлегель писал трагедии и комедии по „правилам“, почерпнутым из арсенала французского классицизма (трагедии „Орест и Пилад“, „Дидона“, „Лукреция“ и др., комедии: „Der Triumph der guten Frauen“ — „Торжество честных женщин“ — „Stumme Schönheit“ — „Немая красота“ — и др.). Но, будучи готтшедианцем, он уже носил в себе протест против классицистической догматики, на основании чего за ним упрочилась слава одного из предшественников Лессинга. Его привлекали драматургия древней Греции, которых он знал в оригиналах. Шекспир в Германии нашел в нем своего первого истолкователя и в известной мере защитника (в качестве готтшедианца Шлегель порицает в Шекспире его необузданность, его стремление смешивать возвышенное с низменным и пр., но в противоположность Готтшеду он уже признает мощь его гения, силу его эстетического воздействия, усматривая ее в способности Шекспира создавать образы, полные жизненной правды). Он тяготел к идеям национального искусства, в нарушение классицистических традиций выбирая сюжеты для ряда своих трагедий не из античной или восточной, но из немецкой и северо-европейской истории („Hermann“, 1740, изд. 1743, подробнее о „Германе“ см. „Послесловие“ 5, „Канут“, „Готрика“). Живя в Дании, он принимал деятельное участие в театральной жизни, был создателем стабильного „национального“ театра в Копенгагене. Проблеме реформы театра посвящена его работа „Gedanken zur Aufnahme des dänischen Theaters“ (Мысли о процветании датского театра, 1764).

³ О принципе как типичном явлении немецкой театральной жизни см. „Послесловие“.

Статья I

⁴ Кронек (Johann Friedrich von Cronck, 1731—1758) — немецкий писатель, ученик благочестивого Геллерта, представитель умеренного крыла про-

светительного движения Германии. Писал статьи в правоучительном журнале, дидактические стихотворения, духовные песни, сатиры, пьесы. Его классицистическая трагедия „Codrus“ (1797), пропагандировавшая идеи гражданственности, была премирована в качестве „лучшей“ на конкурсе, объявленном берлинским просветителем и издателем „Библиотеки изящных наук“ Николаи. Трагедия „Olint und Sophronia“ осталась незаконченной (в 1764 г. окончание написано венским архи-ариусом Рощманом). Его единственная комедия — „Der Misstrauische“ („Недоверчивый“). Лессинг обрушивается на Кронегка, стараясь поразить в нем типичного эпигона готтшедианского классицизма. Немалый интерес представляют также связанные с „Олинтом и Софронией“ высказывания Лессинга о жанре христианской трагедии. Лессинг отвергает этот жанр в значительной степени потому, что видит в нем школу суеверий, отвлекающих человека от нужд и запросов реальной действительности.

⁵ „Освобожденный Иерусалим“ (1581), песнь II, ст. 1—54 (русский перевод Мина).

⁶ „Энеида“, кн. IX, ст. 420 и сл. (русский перевод В. Брюсова и С. Соловьева, изд. „Academia“, 1933).

⁷ Действие трагедии Кронегка происходит в Иерусалиме в эпоху первого крестового похода. Живущий при дворе султана Аладина доблестный воин Олинт (скрывающий от неверных свою принадлежность к христианской религии) покидает из мечети и посылает вождю крестоносцев Готфриду Бульонскому икону распятого Христа, которую велел отнести туда магометанский священнослужитель Исменор, в уверенности, что с обладанием ею соединена победа над войском Готфрида. Разгневанный султан (по наущению Исменора) клянется истребить всех христиан в городе, если виновник преступления не будет обнаружен. Дабы отвести от христиан угрожающую им опасность, вину на себя берет девушка Софрония: она любит Олинта и ожидает от него действительной помощи христианам. Софронию ввергают в темницу. На допросе она подтверждает свое первоначальное показание, как вдруг вбегает Олинт и заявляет, что это он настоящий преступник. Возникает благородный спор самопожертвования. Исменору поручено выяснить это дело. Виновному угрожает казнь. Однако в Олинта влюблена персидская принцесса Клоринда, явившаяся с войском на помощь султану. Она предлагает Олинту свою руку и трон, если он желает спасти себя. Олинт отклоняет ее предложение, признается ей в своей любви к Софронии, чем вызывает в принцессе жажду мести против себя и своей возлюбленной. Попытка султана спасти Олинта разбивается о его непреклонность. Ярость Клоринды достигает высших пределов, когда она узнает о бегстве Олинта. Она приказывает привести Софронию в твердом намерении убить ее. Но небесная кротость христианки, которая еще молится за принцессу, в то время как последняя заносит на нее смертоносную сталь, обезоруживает мстительницу и даже обращает ее в христианство. Клоринда спешит к султану, чтобы вымолить у него прощения для любящих. На этом заканчивается отрывок. По дополнению Рощмана (С. А. Roschmann, 1739—1806) трагедия завершается смертью Олинта и Софронии. Эвандр — отец Олинта.

Статья II

⁸ В трагедии Вольтера „Alzire“ („Альзира“, 1736), изображающей борьбу язычества с христианством в Перу вскоре после завоевания этой страны испанцами (1525), инк Замор рисуется свободолюбивым благородным дикарем, он предан вере своих отцов, ничто не в силах заставить его отречься о

нее, ни угловы старика Монтезы, отца его бывшей невесты Альвиры, за время изгнания Замора принявшего христианство, ни увещевания благородного Альвареса, недавнего правителя Перу, которому Замор некогда спас жизнь. Лишь когда его заклятый враг, жестокий правитель Перу Гусман, который силой отнял у него невесту, на краю могилы, провенный рукой Замора, во имя христианского бога прощает своего убийцу и осуждает свою былую нетерпимость и жестокость, в душе Замора происходит перелом. Он взволнован и восхищен религией, порождающей такое величие духа. „Да, закон, побудивший тебя совершить этот возвышенный поступок, я начинаю верить в это, мог быть дан только истинным богом“, восклицает он, обращаясь к умирающему Гусману. Об „Альвире“ см. высказывания Кондорсе („Послесловие“, раздел 5).

⁹ „Полиевкт“ Корнеля („Polieucte, martyr. Tragédie chrétienne“, 1640). В пьесе показан религиозный энтузиазм первых христиан, радостно принимающих мученичество во имя торжества новой религии. Действие происходит при римском императоре Деции (249—251). Полиевкт — зять наместника Армении Феликса, обращенный в христианство. Вместе с единомышленниками он разрушает языческие алтари, за что и принимает мученическую смерть.

¹⁰ Намек на Аристотеля и его учение о целях трагедии („Поэтика“, гл. VI).

¹¹ „Утопия“ (греч. ου — не, нет, τόπος — место, собственно, страна, которой нигде нет) — название несуществующего острова с идеальным общественным строем, описанного английским гуманистом XVI века Томасом Мором в социальном романе: „De optimo statu rei publicae deque nova insula Utopia“ (1516).

¹² Гаррик — великий английский актер XVIII века. Подробнее о нем см. примечание 30.

¹³ Об Экофе (равно как и других актерах Гамбургского национального театра, называемых далее Лессингом), см. „Послесловие“, раздел 6. Наперсник (confident) — постоянное амплу второстепенного значения в классицистических трагедиях. Сценическая функция наперсника сводилась к выслушиванию монологов главных героев и подаче им реплик.

¹⁴ И, действительно, вскоре после этого (1769) главный гамбургский пастор И. М. Гёде (Göze, 1717—1786) опубликовал „Богословское рассуждение о нравственном состоянии современной сцены“, в котором предавал анафеме немецкий театр. Значительно позднее между Лессингом и Гёде завязалась ожесточенная полемика по вопросу об ортодоксии и праве на свободную критику религиозных догм, породившая знаменитый лессинговский сборник „Anti-Göze“ (1778).

Статья III

¹⁵ Настоящая статья „Гамбургской драматургии“ начинается с собой ряд высказываний Лессинга по вопросам актерского искусства. Высказывания эти, разбросанные по различным главам „Драматургии“, не представляют собой систематического изложения взглядов Лессинга по данному предмету, тем не менее их значение для Германии было огромно, так как, связанные единством эстетического мировоззрения Лессинга, они знаменовали собой рождение новой буржуазно-реалистической эстетики сцены (ср. во Франции трактаты Риккони-сына, Дидро, Мерсье и других), шедшей на смену придворным концепциям классицизма. Как и Дидро (ср. стр. 312 и след.), Лессинг бросает вызов условной, прециозно-отвлеченной манере классицистической школы с ее аффектированной, подчеркнуто изящной жестикуляцией (port de bras, стр. 20), напыщенной декламацией, с рокотом и завываниями (стр. 24—25

63, 312 и сл.), стремлением создать сценический образ, отрешенный от специфически индивидуальных, локальных или социальных черт. Согласно Лессингу игра актера должна являть собой „подобие действительности“, хотя в то же время следует остерегаться доводить это правдоподобие „до крайней степени иллюзии“ (стр. 25), чтобы не оскорблять зрения и слуха зрителя. Актеры периода „бури и натиска“ (например, Шрёдер, во Франции — Тальма) заняли в конце XVIII века в этом вопросе более радикальные позиции. Мимика и жест должны характеризовать индивидуальность действующего лица (стр. 20 и след.), должны безусловно соответствовать его внутреннему состоянию (стр. 18, 26). На смену напыщенной заученно-театральной декламации должна притти речь естественная и простая (стр. 15, 63), как бы льющаяся „из души“ (стр. 36), способная найти путь к сердцу слушателя. Свои соображения Лессинг подкрепляет тонким анализом игр актеров Национального театра.

Статья IV

¹⁶ *Гогарт* (William Hogarth, 1697—1764) — знаменитый английский художник. В своих картинах и гравюрах бичевал пороки с буржуазно-моралистической точки зрения. Основную задачу искусства видел в исправлении нравов путем показа их смешных и поворных сторон. В 1753 г. опубликовал наделавший много шума трактат „Analysis of Beauty“ („Анализ красоты“, в 1754 г. переведен на немецкий язык другом Лессинга Миллусом, переводу предшествовала вступительная статья Лессинга); на этот трактат в данном случае и ссылается Лессинг. По Гогарту красота зримого мира особенно полно раскрывается в комбинациях волнообразных линий.

Статья V

¹⁷ „Гамлет“, акт III, сцена 2.

¹⁸ Имеется в виду так называемая „мышеловка“ (акт III, сцена 2): по инициативе Гамлета, желаящего удостовериться в виновности своего дяди, актеры разыгрывают в присутствии последнего сцену, воспроизводящую обстоятельства убийства им отца Гамлета.

¹⁹ *Темпеста* (Antonio Tempesta, 1556—1630) — итальянский живописец и гравер, анималист и мастер батальных сцен; вернее, однако, Лессинг имеет в виду нидерландского живописца Pieter'a Mulier'a, получившего в Италии прозвище Tempesta (буря, ураган) в виду его пристрастия к темам бури, грозы на суше и на море.

²⁰ *Бернини* (Giovanni Lorenzo Bernini, 1598—1680) — итальянский архитектор, скульптор и живописец эпохи феодально-католической реакции в Италии, крупнейший мастер барокко. В его произведениях запечатлен экзотический порыв, все охвачено бурным, напорным движением. Его фигурам свойственны подчеркнута-драматические позы, нередко они как бы корчатся от обуревающего их экстаза (многочисленные статуи святых и пр.). „Дерзость“ Бернини, разрушавшего привычные каноны решительного академизма, долго служила мишенью для нападок противников барочной манеры. В XVIII веке, в эпоху Винкельмана, отстаивавшего идеи спокойно-гармонической красоты („благородная простота и умиротворенное величие“), Бернини ценится весьма низко.

²¹ *Лезран* (Marc Antoine le Grand, 1673—1728) — французский комедиограф и актер. „Le triomphe du temps passé“ (1725) — первая часть его драматической трилогии. Вторую часть образовывала комедия „Le triomphe du temps présent“ и третью часть — „Le triomphe du temps futur“.

Статья VI

²² Автором пролога и эпилога был, по всей вероятности, Лёвен (о нем см. в „Послесловии“, раздел 2).

²³ Солон (конец VII — начало VI века) — древнегреческий законодатель

²⁴ Росций (Quintus Roscius) — знаменитый древнеримский актер (134—62 до н. э.). Особенно славился в ролях, дававших простор его выдающимся моторным и мимическим способностям.

²⁵ Котурны (греч. *χοθυρνος*, лат. — *cothurnus*) — у античных актеров род сандалий с очень толстой деревянной подошвой, прикреплявшихся к ногам ремнями. В сценический обиход были введены древнегреческим драматургом Эсхилом (525—456 до н. э.), по мысли которого они должны были придавать актерам, выступавшим в трагедии, особую величественность и монументальность. В переносном смысле слово котурны употреблялось также как обозначение трагедии.

²⁶ Джемс Кин (J. Kinn, 1693—1766) — английский актер, пользовался значительным успехом. Выступление Гаррика (см. примеч. 30) подорвало его популярность.

Статья VII

²⁷ Томсон (James Thomson, 1700—1748) — английский поэт, автор, стяжавший себе европейскую известность описательной поэмой „Времена года“ (1716—1730). В „Театральной библиотеке“ Лессинг поместил краткий очерк его жизни. Лессингом написано также предисловие (1756) к немецкому переводу (переводчик И. Г. Шлегель, брат Элиаса Шлегеля, см: примеч. 2) одной из трагедий Томсона.

²⁸ Мильтон (John Milton, 1608—1674) — великий английский писатель, идеолог пуританской революционной буржуазии. Крупнейшее создание Мильтона — поэма „Потерянный рай“ (изд. в 1667), отображающая в величественных образах, заимствованных из Библии, перипетии английской революции. Из его пьес лишь трагедия „Samson Agonistes“ (1671) отмечена „возвышенным тоном речей“.

²⁹ Фальстаф — действующее лицо ряда пьес Шекспира („Генрих IV“, „Генрих V“, „Виндзорские кумушки“), обедневший рыцарь, толстяк, не лишенный остроумия, охотнее всего проводящий время в кабачке, превыше всего чующий вино и жареное мясо. Принадлежит к числу наиболее блестящих комических образов великого драматурга.

³⁰ Гаррик (David Garrick, 1716—1779) — английский трагический и комический актер. Дебютировал с шумным успехом в 1741 г. в роли Ричарда III (в одноименной трагедии Шекспира). Впервые начал осуществлять реформу сценической игры в духе новаторской эстетики, стремившейся утвердить на сцене принципы психологического реализма. Его имя быстро стало знаменитым не только в Англии, но и на континенте, как имя актера нового буржуазно-реалистического театра, враждебного условной манере придворно-классицистической школы. Огромное значение для развития буржуазного искусства имела его энергичная пропаганда Шекспира, которому он обязан своими лучшими ролями (Ричард III, Макбет, Лир).

³¹ Протей (древнегреческая мифология) — морское божество; обладал даром полного перевоплощения: мог по желанию принимать любой образ.

³² Том Джонс и Партридж (куропатка) — герои знаменитого романа Фильдинга (1707—1754) „История Тома Джонса Найденыша“ (изд. в 1750 г., на немецкий язык был в числе других переведен другом Лессинга — Боде). Приводимые ниже Лессингом слова произносит в романе (Лессинг воспро-

изводит их почти дословно) неискушенный в делах искусства Партридж, после того как он, совместно с Томом Джонсом и мистрисс Миллер, просмотрел в театре представление „Гамлета“ с участием Гаррика (кн. XVI, гл. V).

³³ *Плавт* (Titus Maccius Plautus, 254—184 до н. э.) — древнеримский комедиограф. Его комедии отмечены бурной жизнерадостностью, сочным племейски-полнокровным реализмом. Лессинг, высоко ценивший Плавта, много писавший о нем („Abhandlung von dem Leben u. den Werken des T. M. Plautus“ и др.), подражавший ему (в комедии „Der Schatz“), не раз возвращается к нему в своей „Драматургии“.

³⁴ В эпилогах к своим трагедиям „Танкред и Сигизмунда“ и „Агамемнон“.

³⁵ *Мельпомена* (древнегреческая мифология) — муза трагедии. Изображалась с трагической маской.

³⁶ *Драйден* (John Dryden, 1631—1700) — английский драматург, поэт, критик. Создатель и главный представитель английской классицистической драмы, ориентированной на французскую драматургию XVII века. „Но английская аристократия никогда не могла сравняться со своими французскими образцами. Это потому, что все усилия английских аристократов не могли перенести в Англию тех общественных отношений, при которых расцвела французская псевдо-классическая литература (Плеханов). В связи с этим и творчество Драйдена носило в значительной мере эпигонский характер. Популярность его как драматурга быстро угасла. Более прочный успех имели его критические работы, а также многочисленные прологи и эпилоги, которые он писал к своим и чужим пьесам.“

³⁷ Не установлено, кого именно имеет в виду Лессинг. Верхнее всего — Лёвена.

Статья VIII

³⁸ *Нивель де ла Шоссе* (Nivelle de la Chaussée, 1692—1754) — французский драматург, основоположник и выдающийся представитель „слезливой комедии“ (см. примеч. 39). В своих пьесах пропагандирует комплекс буржуазной морали, противопоставляя ее морали деградирующего дворянства. Ведущая тема его произведений (в частности комедии „Melanide“, 1741): защита прочности семейных устоев, проповедь святости и нерушимости брака.

³⁹ *Слезливая комедия* (Comedie larmoyante — по насмешливому определению Вольтера) — вид буржуазной драмы, возникшей во Франции в 40-х гг. XVIII века; на формирование слезливой комедии значительное влияние оказала английская сентиментальная буржуазная драма начала XVIII века (Лидло и др.). В противоположность классицистической трагедии, всецело вращавшейся в кругу легендарных героев и лиц знатного происхождения, и классицистической комедии, неизменно трактовавшей жизнь буржуазии в смехотворном аспекте, слезливая комедия изображала быт и нравы представителей третьего сословия в глубоко патетических тонах. При этом комический элемент отступает в ней перед трогательным, развлекательный — перед нравоучительным. Ее героями выступают добродетельные буржуа, примерные отцы семейства, целомудренные жены и пр. Ее содержание образует назидательные, обычно трогательные истории из жизни частных лиц, демонстрировавшие уродство порока и привлекательность добродетели. „Слезливая комедия, — писал Лессинг в специальной статье, посвященной рассматриваемому жанру, — не изображает ничего иного, кроме добродетелей и благопристойных нравов, притом не иначе, как такими чертами, которые возбуждают удивление и сострадание, не задаваясь вопросом, будет ли или не будет это иметь влияние на исправление слушателей. Игривая насмешка,

забавные происшествия, такие положения, какие выставляют глупца во всей его наготе, — все это изгнано из подобных пьес" („Von dem weinerlichen oder rührenden Lustspiele“, 1754). Сторонник мужественного искусства, воспитывающего энергию и волю к борьбе, Лессинг осуждал чрезмерный сентиментализм слезливой комедии, равно как и ее отклик от собственно комедийного элемента. Все же слезливая комедия оказала влияние на развитие драматургии поднимавшейся буржуазии. На плечах Лашоссе (создателя жанра во Франции) стоят Мариво, Седен, Дидро, Мерсье и другие представители „мещанской драмы“. В Германии Геллерт положил основание немецкой слезливой комедии своей комедией „Нежные сестры“ (1745) и трактатом на латинском языке „О трогательной комедии“ (1751).

⁴⁰ „*Mémoires de mademoiselle de Bontemps ou de la comtesse de Marlok*“ („Мемуары мадемуазель де Бонтан или графини де Марлок“) Гелетта (Gueullette), 2 ч., 1736 (перепечатаны в „Bibliothèque amusante“, Лондон, 1781) мало чем напоминают пьесу де ла Шоссе.

⁴¹ Сцена, о которой говорит Лессинг, вовсе отсутствует в романе.

⁴² „*Театральная библиотека*“ *Диодати* („Biblioteca teatrale italiana“ O. Diodati), 12 тт., Лукка, 1762 г., и сл.

⁴³ „*Юлия, или Борьба долга с любовью*“ („Julie oder Wettstreit der Pflicht und Liebe“) — трогательная комедия в трех актах (впервые представлена в Вене в 1766 году) второстепенного комедиографа F. v. Heufeld (1731—1795), бытописателя венских нравов. „Две пьесы“ Гейфельда, на которые ссылается Лессинг: „Die Haushaltung nach der Mode“ (1765) и „Der Liebhaber nach der Mode“ (1766). Юлия — дочь барона Адельбурга, просватанная им за Вольмара, Сигизмунд (у Руссо Сен-Пре) — молодой ученый буржуазного происхождения, в качестве воспитателя Юлии живущий в доме барона. Кларисса (у Руссо — Клара) — родственница Юлии, предупреждающая дуэль между Вольмаром и Сигизмундом. В отличие от „Новой Элоизы“ Руссо, „Юлия“ Гейфельда заканчивается браком Юлии и Сигизмунда. Вольмар, убедившись в любви Юлии к Сигизмунду, сам просит барона устроить счастье любящих (у Руссо: Юлия, подавив в себе страсть к Сен-Пре, становится добродетельной супругой Вольмара, отвергающей всякие проски своего бывшего возлюбленного).

⁴⁴ „*Письма о новейшей литературе*“ (Briefe die neueste Litteratur betreffend) — литературный журнал (1759—1765, 24 ч.), орган берлинских просветителей. Деятельнейшее участие в нем принимали, помимо Лессинга, давшего в журнал ряд своих лучших статей о литературе, берлинский просветитель, книгоиздатель и критик К. Ф. Николаи (1733—1811) и просветитель-философ Моисей Мендельсон (1729—1786). Последнему и принадлежат (письма 166—171) те высказывания о романе Руссо, на которые здесь и ниже ссылается Лессинг.

Статья IX

⁴⁵ В предисловии к своей пьесе.

⁴⁶ После того, как старый барон д'Этанж дурно обошелся со своей дочерью из-за ее любви к Сен-Пре, он на коленях просит у нее прощения („Nouvelle Héloïse“, I, письмо 63).

⁴⁷ „*Клад*“ („Der Schatz“) — комедия в одном действии Лессинга (1750), „*Триниттус*“ („Три монеты“) — комедия Плавта. Русский прозаический перевод С. Эйгеса — „Трехгрошовый день“ („Дешевая библиотека“ Суворина, СПб 1893).

⁴⁸ *Чекки* (Giovanni Maria Cecchi, 1517—1587) — плодовитый итальянский драматург (Флоренция). Писал комедии, фарсы, духовные драмы и пр., охотно

черпая из сокровищницы народного языка. Воспроизводил быт и нравы флорентийцев. В ряде своих произведений подражал Макиавелли, Ариосто, Плавту и другим. Обработал „Trinummus“ под заглавием „Приданое“ („La Dote“, 1550).

⁴⁹ *Детуш* (Philippe Néricault Destouches, 1680—1754) — выдающийся французский комедиограф. Был членом французской Академии. Наибольшую известность приобрели его комедии: „Le philosophe marié“, 1721 („Женатый философ“, пер. В. Каратыгина, Спб. 1827), „La fausse Agnès“, 1727 („Агнесса“, пер. А. Нартов, Спб. 1764), „Le glorieux“ (1732), „Le dissipateur“ (1736). Его место в истории французского театра XVIII века определяется тем, что он подготовил переход французского дворянского театра к буржуазной драме („слезливой комедии“) через введение в классицистическую комедию серьезного, нравоучительного содержания (вопросы семьи и брака, критика сословных предрассудков и пр.) и развитие в ней патетического и трогательного элементов за счет элементов буфонно-комических.

⁵⁰ *Риккобони* (Ludovico Riccoboni, 1677—1753) — выдающийся актер, драматург и историк литературы. Успешно содействовал развитию буржуазных тенденций в итальянском искусстве. С 1716 г. — глава итальянского театра в Париже. Лессинг предпринял (в „Театральной библиотеке“, т. II, 1754) перевод его „Histoire du théâtre italien“ (2 т., Париж, 1727), охвативший лишь часть первого тома (собственно историю итальянского театра; не переведенным остался очерк развития новой европейской трагедии). Во II том „Истории“ включены извлечения из ряда лучших итальянских трагедий и комедий, между последними „La Dote“ Чекки.

⁵¹ Постоянный итальянский театр начал функционировать в Париже с 1680 г. в помещении „Hôtel de Bourgogne“. Его популярность особенно вырастает с 1716 г., когда по приглашению регента герцога Орлеанского в Париж прибыла труппа талантливых актеров во главе с Людовико Риккобони. Репертуар театра расширяется, наряду с итальянскими пьесами в него начинают входить и пьесы, принадлежащие перу французских авторов (Детуш, Мариво Фавар и др.). Театр просуществовал до 1783 г.

⁵² *Филемон* — древнегреческий комедиограф (ум. в 266 до н. э.), представитель „новой“ быговой комедии, автор многочисленных, не дошедших до нас пьес. В прологе к своей комедии „Trinummus“ Плавт заявляет: „В греческом эта комедия называлась „Кладом“, Филемон написал ее, а Плавт перевел и назвал „Три монеты“. Он просит вас оставить за пьесой это название“.

⁵³ *Сикофант* — в древних Афинах профессиональные доносчики и шпионы. В комедии Плавта сикофанга нанимают за 3 драхмы с тем, чтобы сн посредством ложных извещений помог осуществить задуманную интригу.

Статья X

⁵⁴ *Шульвиц* (Schulwitz, франц. — M-r Pincé) — педант, персонаж из комедии Детуша „Привидение с барабаном“ (см. примеч. 123).

⁵⁵ *Masuren* (франц. — M-r des Mazures) — герой комедии Детуша „Деревенский поэт“ (см. примеч. 85). Множественное число, в котором дана фамилия этого персонажа, должно подчеркнуть, что он является как бы собирательным характером.

⁵⁶ „Новая Агнесса“ („Die neue Agnesse“) — комедия Лёвена (?). Имя Агнесса (по-гречески — целомудренная) наряду с именами ряда персонажей Мольера — Таргюфом, Гарпагоном, Сганарелем и др. (Агнесса — героиня комедии Мольера „Школа жен“, 1662) стало нарицательным. В после-

мольеровской литературе Агнесса обычно обозначает тип девушки добродетельной, наивной, незнакомой с порочными нравами большого города.

⁵⁷ У Вольтера эта повесть (в стихах) носит название: „Gertrude ou L'éducation d'une fille“.

⁵⁸ *Фавар* (Charles Simon Favart, 1710—1792) — французский комедиограф, либреттист, директор комической оперы. Автор многочисленных комедий и оперетт, пользовавшихся значительным успехом.

⁵⁹ *Граф Габалис* — главное действующее лицо одноименного диалога аббата Montfaucon de Villars („Le comte de Gabalis ou entretiens sur les sciences secrètes“, 1670), защитник веры в духов, поддерживающий связь с миром *сильфов* (духи воздуха). Книга вызвала ряд продолжений и даже приобрела славу руководства по „духоведению“, несмотря на то, что создавалась автором как памфлет на мистические искания XVII века. О „Графе Габалисе“ упоминает, между прочим, и Шиллер в своем „Духовидце“.

⁶⁰ „*Изабелла и Гертруда, или Мнимые сильфы*“ („Isabelle et Gertrude ou Les sylphes supposés“) — оперетта в одном акте. Представлена впервые на сцене итальянского театра в Париже 14 августа 1765 г. Соседка — у Фавара: madame Furet, влюбленная в кавалера Гертруды. Мучимая ревностью, она проникает в сад, где застаёт влюбленных (Гертруду и ее дочь с возлюбленными) за нежной беседой. Последние, дабы избежать злоречия, объявляют о своей помолвке. Лёвен (?) заменил м-м Фюре отцом возлюбленного Агнессы, придав ему черты отталкивающего скупца.

⁶¹ „*Семирамида*“ („Sémiramis“) — трагедия, впервые представлена 29 августа 1748 г. В пьесе изображены душевные муки и трагическая гибель ассирийской царицы Семирамиды, при содействии честолюбивого принца Ассура отравившей своего царственного супруга Нина и овладевшей его престолом. Из могилы Нина несутся жалобные вопли. Эти вопли слышит доблестный военачальник Арзас, выросший на чужбине и только что вернувшийся в Вавилон. Из документов, переданных ему верховным жрецом, он узнает о совершенном преступлении и понимает, что вопли покойного — мольбы о мщении. Между тем Ассур замышляет овладеть ассирийским престолом. Свое положение он намерен укрепить браком с принцессой Аземой (она невеста Арзаса). Со своей стороны, Семирамида также решает избрать себе мужа, так как по словам оракула лишь новое бракосочетание способно успокоить Нина в могиле. Ее выбор падает на Арзаса. На собрании сословий она объявляет о своем решении. Но лишь только она называет Арзаса, раздаётся удар грома, из склепа выходит тень Нина и, обращаясь к Арзасу, требует от него, как от законного наследника престола, чтобы он для умиловления богов за убийство принес жертву на его могиле. Загадочные слова духа разъясняет Арзасу верховный жрец, сообщаящий ему, что он сын Нина и Семирамиды, и что дух явился, дабы воспрепятствовать кровосмешению. Потрясенная Семирамида готова пасть жертвой сыновней мести, но Арзас не желает пятнать своих рук кровью матери и надеется иным путем умиловить тень убитого. Однако возмездие все же обрушивается на преступную голову. Семирамида узнает о новом кровавом замысле Ассура: последний скрылся в склепе Нина с целью убить Арзаса в то время, как он сойдет туда свершать затребованное тенью жертвоприношение. Заволаванная царица, надеясь предотвратить убийство, спешит в склеп. О замысле Ассура узнает и Арзас. Невзирая на мольбы своей невесты, он также спешит в склеп, исполненный решимости покарать убийцу своего отца. Здесь в темноте он наталкивается на царицу и, приняв ее за Ассура, пронзает мечом. Ассура казнят, Арзас соединяется браком с Аземой. Нин отпущен, пророчество оракула сбывается.

„Заир“ („Zaïre“), 1732 (см. примеч. 105); „Альзир“ („Alzire“), 1736 (см. примеч. 8); „Брут“ („Brutus“), 1730; „Цезарь“ („César“), 1735.

⁶² Во второй части предпосланного трагедии „Рассуждения о древней и новой трагедии“ („Dissertation sur la tragédie ancienne et moderne“).

⁶³ *Парижский театр* — Théâtre Français (или Comédie Française) — крупнейший драматический театр в Париже (основан в 1680 г.), находившийся в непосредственном ведении королевского двора и обладавший до революции 1789 года монопольным правом представления комедий и трагедий на французском языке. Основу репертуара театра в XVIII веке образовали классики: Корнель, Расин, Мольер, Вольтер, а также эпигоны классицизма. Во времена Вольтера театр помещался на улице Saint-Germain des Près (ныне Rue de l'ancienne Comédie) в Латинском квартале, пока не был переведен в более удобное помещение.

⁶⁴ В XVII—XVIII веках французские публичные театры имели „стоячий“ партер (в отличие от театров придворных, где партер был „сидячим“) — обычай, просуществовавший до 80-х гг., когда в новом здании французского театра (нынешний Одеон) впервые был устроен сидячий партер.

⁶⁵ По обычаю XVII века на сцену ставились скамьи, предназначавшиеся для маркизов. Лишь в 1759 г. под сильным давлением Вольтера и его сподвижника, знаменитого актера Лекена, сцена „Французского театра“ была очищена от зрителей, и тем самым появилась возможность осуществлять принципы иллюзорной декоративной эстетики, стремившейся к достижению большего правдоподобия. Изгнание зрителей со сцены явилось в то же время своего рода социальной акцией, поскольку оно наносило удар давним привилегиям знати на театре.

⁶⁶ Действие „Семирамиды“ происходит: а) в пределах длинной колоннады, в глубине которой виднеется дворец Семирамиды, увенчанный висячими садами; по правой сторону колоннады расположен храм, по левую — мавзолей, украшенный обелиском; б) в комнате дворца; в) в обширном тронном зале; г) во дворе храма. На сцене воины, маги, рабы, придворные вавилонской царицы.

⁶⁷ Героини одноименных трагедий Вольтера.

Статья XI

⁶⁸ В третьей части названного „Рассуждения“.

⁶⁹ У Эсхила в „Персах“ является тень Дария.

⁷⁰ Ср. гл. IX „Поэтики“ Аристотеля, трактующую о различии между поэтом и историком.

⁷¹ Различные суеверия, вера в духов, демонические силы, привидения были еще очень сильно развиты в Германии XVIII века. „Каждый город, каждое село Пфальца, — пишет в своих мемуарах магистр Лаукгард, — имеет свои местные привидения, не говоря уже о домовых“. Уголовные уложения XVIII века продолжают трактовать вопрос „о тайной связи и о кровосмесительстве с чортом“ (Codex criminalis, 1751) и т. п. См. об этом подробнее: П. Кампфмейер: „История современных общественных классов в Германии“. Русск. перев., М. — П. 1923.

⁷² Акт III, сцена 4.

Статья XII

⁷³ „Женатый философ“ („Le philosophe marié ou Le mari honteux de l'être“) — стихотворная комедия в 5 актах, повествующая о заключении

принципиального браконенавистника философа Ариста, вступившего, однако, в брак. Жеронт — дядя Ариста; узнав о женитьбе племянника, он решает лишить его наследства, но в конце концов примиряется с ним. Селианта, ревзущка и причудница, усугубляет счастливую развязку комедии, выходя замуж за Дамона, своего упорного обожателя. (О Детуше см. примеч. 49.)

⁷⁴ Об актере Аккермане см. „Послесловие“, 1, 2 и 6.

⁷⁵ „Кофейня, или Шотландка“ („Le café, ou L'Écossaise“, 1760) — тресгательная комедия в пяти актах (опубликована Вольтером под псевдонимом J. Saagé, мнимого переводчика с английского), относящаяся к жанру „слезливой комедии“ (см. примеч. 39). Под именем Фрелона в пьесе выведен в окарикатуренном виде заклятый враг Вольтера, журналист Фрерон (см. примеч. 78); последний в отместку обвинил Вольтера в плагиате у Гольдони, указав на комедии „Il cavaliere e la dama“ и „Il caffè“ как на источник вольтеровской „Кофейни“. Между последней и комедиями Гольдони кое-в чем действительно имеется некоторое сходство, что, однако, не дает основания говорить о плагиате.

Линдана („шотландка“) — молодая девушка, несчастная дочь шотландца лорда Монроза, уже одиннадцать лет как пребывающего в изгнании (действии пьесы происходит в Лондоне), о судьбе которого она ничего не знает, чуть не падающая жертвой низких происков леди Альтон, ревнующей ее к лорду Мюррею, и ее сподвижника, журналиста Фрелона, гнусного интригана и пасквилянта. Фрипорт — богатый купец, великодушно заступающийся за Линдану, спасающий ее от происков ее врагов. Лорд Фальбридж (в пьесе Вольтера лишь упоминаемый) — друг лорда Монроза; последний инкогнито возвращается в Англию, узнает в конце концов свою дочь и соглашается на ее брак с молодым лордом Мюрреем, несмотря на то, что покойный отец лорда был его злейшим гонителем. Фабрис — владелец кофейни, в которой разворачивается действие пьесы.

⁷⁶ Юм (John Home — Лессинг, вслед за Вольтером, пишет Нуме, 1722—1808) — посредственный английский драматург, был проповедником в Эдинбурге. Вольтер зло подшутил над ним, объявив его автором своей мастерской комедии.

⁷⁷ Гольдони (Carlo Goldoni, 1707—1793) — великий итальянский буржуазный комедиограф XVIII века. Лессинг имеет в виду его комедию „La bottega del caffè“. Дон Марцио — неаполитанский дворянин, неукротимый болтун, враль, всюду сеющий раздор и сомнения.

⁷⁸ Фрерон (Elie Catherine Fréron, 1719—1776) — французский журналист. С 1754 года до своей смерти издавал литературно-критический журнал „L'année littéraire“, направленный против буржуазного просветительного движения, возглавлявшегося Вольтером и энциклопедистами. Критические оценки Фрерона отличались большой нетерпимостью и резкостью. Вольтер обесмертил его своей знаменитой эпиграммой о змее, укусившей Фрерона и сдохшей немедленно после укуса.

⁷⁹ Кольман (George Colman, 1733—1794) — английский буржуазный комедиограф и поэт XVIII века. Написал около 30 пьес, в том числе многие при участии Гаррика (см. примеч. 30). Его „The English Merchant“ появился вскоре после „Кофейни“ Вольтера, которому и посвящен. В своей переделке вольтеровской комедии Кольман передвигает центр тяжести на фигуру Фрипорта — великодушного добродетельного купца. Имя Spatter (английский вариант Фрелона) образовано от глагола to spatter — марать, забрызгивать (грязью, клеветой, ср. Frélon — трутень). Упоминаемая Лессингом комедия Кольмана „The jealous wife“ (1761), шедшая в 1763 г. в театре Аккермана, базируется на романе Фильдинга „Том Джонс“ (см. примеч. 32), на немецкий

язык была переведена переводчиком Фильдинга, другом Лессинга. Бодэ, последнему также принадлежал перевод „Кофейни“ Вольтера: „Das Kaffeehaus“, ein rührendes Lustspiel. Aus dem französischen übersetzt von B.***, Hamburg. 1760).

⁸⁰ В 1726 г. Вольтер был выслан в Англию, где прожил до 1729 года, изучая философию, литературу, социальные отношения страны. Свои впечатления от Англии, которая как страна передовой буржуазной культуры глубоко привлекала Вольтера, он изложил в своих „Английских письмах“, писанных в 1733 г.

⁸¹ *Конгрив* и *Уичерли* (William Congreve, 1670—1729, и William Wicherley, 1640—1715) — выдающиеся английские комедиографы, выразители вкусов деградировавшей аристократии. Их пьесы, хранившие в себе элементы галантной прециозности, отличались крайне сложным и запутанным действием (например, комедия Конгрива „Как водится в свете“ и др.), причем эта сложность действия (переплетение ряда равноправных интриг и пр.) приобретала зачастую самоцельный, глубоко орнаментальный характер. С позиций буржуазного демократа Лессинг отвергает сюжетный орнаментализм Уичерли и Конгрива, бывший в конечном счете продуктом дворянского декаданса.

⁸² В предисловии к комедии.

Статья XIII

⁸³ См. примеч. 142.

⁸⁴ „*Гувернантка*“ („Die Gouvernante“) — пошлый фарс венского актера-драматурга I. von Kurz-Bernardon, данный национальным театром в угоду невыскательным вкусам гамбургской публики. Лессинг сознательно обходит его молчанием.

⁸⁵ „*Деревенский поэт*“ („La fausse Agnès ou Le poète campagnard“) — комедия в прозе, живо повествующая об уловке остроумной Генриэтты, притворяющейся дурочкой, дабы избавиться от притязаний помещика де Мазюра (в переводе Готтшеда—Mazuren, см. примеч. 55), которого ей прочат в мужья. Последний, несмотря на всю свою крайнюю ограниченность, мнит себя гением, почти все время изъясняется стихами. Интрига удается. Де Мазюр отрекается от Генриэтты, а она, сбросив личину глупости, отдает свою руку любимому человеку.

О Детуше см. примеч. 49.

⁸⁶ *Готтшед* (Johann Christoph Gottsched, 1700—1766) — немецкий писатель, критик истории литературы и театра эпохи раннего бюргерского просвещения, был профессором в Лейпциге. Основоположник и главный теоретик немецкого „псевдо“-классицизма, оформившегося под прямым воздействием французских образцов. Педантически следуя канонам классицистической поэтики, ожесточенно боролся с малейшими от них отклонениями. Долгое время играл роль диктатора немецкого „хорошего вкуса“. В развитии немецкой классицистической драматургии немаловажную роль сыграли его трагедия „Умиравший Катон“ („Der sterbende Cato“, 1732) и многочисленные переводы французских драматургов классиков, которые он осуществлял совместно со своей женой Луизой Готтшед (L. A. V. Gottsched, 1713—1762), автором ряда оригинальных комедий (о них см. статью XXVI „Гамбургской драматургии“). В 1741 г. предпринял фундаментальное издание „Немецкой сцены“ („Deutsche Schaubühne, nach den Regeln der alten Griechen und Römer eingerichtet“, 1741—1745), шеститомного собрания „образцовых“ памятников классицистической драматургии, куда вошли произведения самого

Готтшеда, его жены и единомышленников, а также переводы пьес корифеев западно-европейского классицизма (Корнеля, Расина, Мольера, Гольберга и др.). Лессинг неутомимо боролся с Готтшедом и его влиянием, поражая в лице лейпцигского „диктатора“ отечественный „псевдо“-классицизм, преклонение бюргерства перед нормами придворно-аристократической культуры. О Готтшеде см. также „Послесловие“, раздел 1.

⁸⁷ *Виртуозка* (франц. — „Une virtuose“), т. е. светская, сведущая в житейских делах дама (согласно понятию „virtuoso“ Шефгсбери).

⁸⁸ „*Немая красота*“ („Die stumme Schönheit“) — одноактная комедия в стихах (1 47). Богатый помещик Рихард отдал свою годовалую дочь Леонору в город на воспитание г-же Праггерн. Через 20 лет он является за ней вместе с молодым дворянином, которого прочит ей в мужья. Однако честолюбивая Праггерн, в расчете на богатое наследство и выгодную партию, выдает за Леонору свою дочь — красивую, но придурковатую девушку. В результате ряда перипетий обман разоблачается, подлинная Леонора выказывает весь блеск своего ума и выходит замуж за молодого дворянина. Об Элиасе Шлегеле см. примеч. 2.

⁸⁹ *Кадриль* (quadrille, франц.) — игра в карты, схожая с ломбером.

⁹⁰ „*Мисс Сара Сампсон*“ („Miss Sara Sampson“) — трагедия в пяти актах (1755) Лессинга. Первая мещанская трагедия в немецкой литературе. Опираясь на опыт английской буржуазной драмы (Лилло: „Лондонский купец“ и др.), отчасти Ричардсона („Кларисса“), откуда и английский колорит произведения, Лессинг делает предметом трагедии интимную жизнь представителей средних классов, „их возвышенные страдания, которые свойственны им не меньше, чем королям и князьям“ („Театральная библиотека“). Тема пьесы: несчастная любовь Сары Сампсон к богатому развратнику Меллефонту, приводящая к катастрофе — Сара Сампсон умирает от яда, который ей дает прежняя любовница ее соблазнителя. Трагедия имела огромный успех. „Зрители четыре часа сряду сидели неподвижно, как статуи, притаив дыхание, и потом разразились рыданиями“ — сообщает поэт Рамлер о первом представлении. Трагедия нашла также живой отклик за границей (положительные отзывы Дидро и др.). Сокращение пьесы, о котором ниже говорит Лессинг, было произведено драматургом Х. Ф. Вейссе (см. примеч. 144) для постановки в лейпцигском театре в апреле 1756 г.

Статья XIV

⁹¹ *Мещанская трагедия* (или „семейная“, „домашняя“ трагедия). — Жанр буржуазной драматургии XVIII века (см. ниже). По своим основным тенденциям мещанская трагедия примыкает к „слезливой комедии“ (см. примеч. 39), созданной во Франции Нивелем де ла Шоссе (см. примеч. 38). Ее содержание образуют трагические конфликты интимной жизни представителей среднего сословия. В противоположность классицистической трагедии, переносившей зрителя в абстрактный мир „благородных чувствований“, отрешенных от конкретной социально-локальной обстановки, мещанская трагедия акцентирует временные национальные и в большей или меньшей мере классовые (сословные, главным образом у Дидро) особенности отображаемой действительности. Александрийский стих, придававший классицистическим трагедиям высокопарный парадно-торжественный характер, сменяется разговорной будничной прозой.

⁹² Под французским критиком Лессинг разумеет Д. Дидро (Denis Diderot, 1713—1784) — великого буржуазного философа-материалиста, инициатора и главного редактора „Энциклопедии“, литературного критика, автора

ряда романов и пьес. Его драмы „Побочный сын“ („Le fils naturel“, 1757) и „Отец семейства“ („Le père de famille“, 1758), переведенные в 1760 г. на немецкий язык Лессингом („Das Theater des Herrn Diderot“, куда включены также рассуждения Дидро о драме, предпосланные названным пьесам), явились основоположными для жанра мещанской трагедии во Франции.

⁹³ *Мармонтель* (Jean François de Marmontel, 1723—1796) — французский писатель, представитель умеренного крыла просветительного движения. В „Энциклопедии“ Дидро печатал статьи по литературе, объединенные позднее в книге „Eléments de littérature“ (1787). Писал трагедии, оперы, философские романы („Bélisaire“, 1767), новеллы („Contes moraux“, 1761 и след.), повмы, исторические и педагогические сочинения. Лессинг цитирует его „Poétique française“ (1763), том II, гл. X.

⁹⁴ Намек на буржуазную драму „Игооки“ английского драматурга Эд. Мура, одного из корифеев буржуазно-сентиментальной драмы в Англии.

⁹⁵ „Картина бедности“ („L'humanité ou Le tableau de l'indigence“) — драма, быть может, принадлежащая перу Дидро. На немецкий язык переведена в 1764 г. Стеффенсом под заглавием „Die Menschlichkeit oder Schilderung der Dürftigkeit“. В пьесе в мрачных красках изображается бедственное положение семьи офицера, уволенного со службы. Доведенный до отчаяния, он решается на разбой; его хватают, и он бы погиб, если бы не „человечность“ потерпевшего, вымаливающего ему у короля прощение и даже восстановление в правах офицера.

⁹⁶ Давая пьесе Лессинга в общем высокую оценку, Дидро к числу недостатков ее относит: недостаточную сжатость диалога, растянутость некоторых сцен, чрезмерную сложность интриги и пр.

⁹⁷ *Реньяр* (Jean François Regnard, 1656—1709) — наиболее значительный представитель французской классицистической комедии послемольеровского периода. Усвоив блестящую комедийную технику Мольера, Реньяр значительно ослабляет общественную установку комедии. Его насмешка редко возвышается до социальной сатиры. Тяготея к бытовым зарисовкам, он охотно черпает из арсенала водевильных эффектов, стремится к внешней занятости, достигая в этом отношении высокого мастерства. Его лучшая комедия „Игрок“ („Le joueur“, 1696) — жанровая картина из быта разоряющихся аристократов, прожигателей жизни эпохи регентства (немецкий перевод 1757 г.). Следует также упомянуть веселый фарс „Les folies amoureuses“ („Безумства любви“, 1704), написанный во вкусе итальянской комедии, а также комедию „Les ménechmes“ (1705) — вольное подражание одноименной комедии Плавта.

⁹⁸ *Ривьер дю Френи* (Charles Rivière du Fresny, 1648—1724) — французский комедиограф, новеллист и поэт, современник и отчасти сотрудник Реньяра. Его лучшие комедии: „L'esprit de contradiction“ (1700), „Le double veuvage“ (1701), „Le jaloux“ (1708), „La coquette de village“ (1715), „La réconciliation normande“ (1719), „Le mariage fait et rompu“ (1721). Его сатирический роман „Amusements sérieux et comiques d'un siamois“ (1699) оказал известное влияние на „Персидские письма“ Монтескье.

⁹⁹ „Любовник-писатель и слуга“ („L'Amant-auteur et valet“) — одна из лучших комедий в прозе Серу (?) (немецкий перевод — 1755 г.).

¹⁰⁰ *Кино* (Philippe Quinault, 1635—1688) — французский драматург. Писал трагедии и комедии, выдержанные в классицистическом духе. Особенно прославился своими оперными либретто, „лирическими трагедиями“, музыку к которым писал Люлли („Roland“, „Armida“ и др.), продолжавшими пользоваться значительным успехом в XVIII веке. В частности Вольтер ставил его как либреттиста очень высоко.

„Мать-кокетка“ („La Mère coquette, ou les Amants brouillés) — комедия в пяти актах (1664), принадлежит к числу лучших комедий Кино, имевших в целом, равно как и его классицистические трагедии, лишь посредственный успех. В комедии показана история Изабеллы и Аканта, двух влюбленных, которых всячески стараются развести и поссорить Исмена (мать Изабеллы — „кокетка“), имеющая виды на Аканта, и дядя последнего, влюбленный в Изабеллу. Однако их интриги имеют лишь временный успех. В финале комедии влюбленные соединяются узами брака.

Маркиз — кузен Аканта, крайне надутая, тщеславная и трусливая личность, начинающая собой галерею аналогичных типов во французской комедии.

¹⁰¹ „Адвокат Пателен“ („Maistre Pathelin“) — знаменитый французский фарс конца XV века (поставлен впервые в Париже в 1480 г.) о хитром адвокате, которого одурачил пастух, успешно усвоивший его хитрость. До 1600 г. выдержал 25 изданий.

Брюэйс („David Augustin Brueys, 1640 — 1723) — богослов и комедиограф, опубликовавший в 1706 г. совместно с J. Palaprat (1650 — 1721) приспособленную к новым вкусам прозаическую обработку фарса о Пателене, осложненную, между прочим, любовной интригой.

¹⁰² „Вольнодумец“ („Der Freigeist“) — прозаическая комедия в пяти актах (1749), опирающаяся на комедию de l'Isle (1756) „Les sarcines du coeur et de l'Esprit“. Адраст — вольнодумец, зараженный идущим из Франции „поветрием“ атеизма, ненавидящий и презирающий духовенство и всех его представителей. Феофан — молодой священник, рядом великодушных и благородных поступков побеждающий в конце-концов антипатию Адраста. Генриетта и Юлианна — сестры, их невесты. Иоганн, слуга Адраста, истинный „двойник“ своего господина, но „с худшей стороны“, „сущий плут из вольнодумств“. Pendant к нему образует слуга Феофана Мартин — „совершенный дурень из благочестия“. Лизидор — отец Генриетты и Юлианны. В комедии отразилось отношение молодого Лессинга к атеизму, который им осознается в качестве „поветрия“, идущего из великосветских, аристократических салонов Франции.

¹⁰³ Браве (Joachim Wilhelm von Brawe, 1738—1758) — одаренный драматург, последователь Лессинга. „Der Freigeist“ — мещанская трагедия (1756). По смерти Браве Лессинг издал его трагедии, посвятив рано умершему драматургу глубоко-сочувственные строки.

¹⁰⁴ Пфэффель (Gottlieb Konrad Pfeffel, 1736—1809) — немецкий поэт и драматург. Наибольшую известность приобрел как автор басен, написанных в духе Геллерта. „Der Schatz“ („Клад“, 1761) — пастораль, которую Лёвен в своей „Истории немецкого театра“ (Schriften, IV Th., 1766) включает в число нескольких лучших произведений этого рода. „Der Einsiedler“ („Отшельник“) — трагедия в одном акте (1763).

Статья XV

¹⁰⁵ „Заира“ („Zaïre“) — трагедия в пяти актах, впервые представлена 13 августа 1732 г. Популярнейшая в XVIII веке трагедия Вольтера. Действие пьесы происходит в Сирии во времена Людовика святого по окончании сватов между христианами и сарацинами. Иерусалимский султан Оросман горячо любит молодую рабыню Заиру, отвечающую ему взаимностью. Дочь христианских родителей, она еще ребенком была захвачена сарацинами и воспитана в серале как магометанка. Ради своей безграничной любви к ней Оросман решает порвать с магометанством и сделать ее своей един-

ственной супругой и султаншей. Тем временем в Сирию возвращается французский рыцарь Нерестан, взятый в свое время в плен сарацинами и отпущенный султаном в Париж, где он намеревался собрать деньги для выкупа из плена себя и десяти французских рыцарей, томившихся в заточении. Он привез деньги, но их хватают лишь на выкуп товарищей. Желая всех их видеть свободными, он готов пожертвовать собой и остаться в плену. Однако Оросман, счастливый своей любовью к Заире, не принимает этой жертвы. Более того: он готов безвозмездно освободить сто пленных христиан, лишь старик Лузиньян, последний христианский король Сирии, должен остаться в заключении, так как его свобода может стать опасной для господства магометан. Всеобщая радость омрачена этим решением. Но Заира просит за старца, и Оросман не в силах отказать ей. Луизьян вновь видит свет дня, но каково его изумление, когда он в Заире и Нерестане узнает по ряду примет своих исчезнувших детей. Казалось бы, отныне все могут быть счастливы. Однако именно здесь поднимает свой голос трагическая муза. В игру всгупает религиозный фанатизм, приводящий в конце концов к катастрофе. Отца и брата Заире ужасает мысль, что она отошла от веры отцов и стала возлюбленной неверного. Правда, Оросман человек редких качеств, но он магометанин и в этом его неискупимая вина. На наивный вопрос Заире, какая кара ждет христианку, полюбившую неверного, брат отвечает: смерть. И вот отец и брат добиваются того, что Заира, все еще любящая Оросмана, дает обет не думать о браке с ним по крайней мере до тех пор, пока он не примет крещения. Оросман не в силах понять, почему Заира вдруг просит отсрочить свадьбу. Он начинает подозревать, не появился ли на его пути счастливый соперник. Его подозрение падает на Нерестана, постоянно идущего встреч с Заирой, об их родственных связях он ничего не знает. Он перехватывает письмо, в котором Нерестан уговаривает сестру тайком пробраться в мечеть, где он ее будет ждать. Оросман вне себя от гнева и ревности. Он следит за Заирой и, встретив ее возле мечети, уверенный в измеге своей возлюбленной, пронзает ее кинжалом. Узнав же всю правду, ужасается свершенному, велит отпустить на волю всех христиан и в отчаянии убивает себя. Заключительная сцена трагедии навеяна Вольтеру Шекспировским „Отелло“.

При появлении „Заира“ была восторженно встречена публикой и пресой. Лишь из лагеря реакции раздавались голоса против трагедии. Например, поэт Ж. Б. Руссо заявил себя противником „Заире“ как произведение, враждебного христианству. Он противопоставлял трагедии Вольтера „Полиевкта“ Корнеля, в котором вера, осиянная благодатью, торжествовала над земной любовью, тогда как у Вольтера любовь торжествует над религией и действием благодати. К этому следует добавить, что Вольтер, в качестве просветителя, осуждает религиозный фанатизм, носителями которого в трагедии выступают христиане, разрушающие счастье любящих, и доказывает, что высокие добродетели вовсе не обязательно связаны с принадлежностью к христианской религии (Оросман). Не касаясь идейных тенденций произведения, Лессинг развертывает свою критику „Заире“ в эстетическом плане. В национальном театре „Заиру“ давали в переводе последователя Готтшеда, J. Schwabe („Deutsche Schaubühne“, Bd. II, 1741).

¹⁰⁶ О „Полиевкте“ Корнеля см. примеч. 9.

¹⁰⁷ Сиббер (Colley Cibber, 1671—1757) — английский актер и драматург.

¹⁰⁸ Виланд (Christoph Martin Wieland, 1733—1813) — выдающийся немецкий поэт и романист, тесно связанный с бургерским просвещением. Его лучшие произведения: сказочная эпическая поэма в стихах „Оверон“ (1780), вызвавшая восторженную оценку Гете, сатирический роман: „Geschichte der

Abderiten“ (1774—1780) и философский роман „Agathon“ (1766—1794), о котором Лессинг говорит с глубоким уважением в конце XIX главы „Гамбургской драматургии“. Его перевод 28 произведений Шекспира появился в 1762—1766 гг. в 8 тт. и был, несомненно, крупным событием в культурной жизни Германии, поскольку он впервые с такой полнотой открыл немецкому читателю Шекспира, правда, несколько приглашенного и „облагороженного“.

¹⁰⁹ *Аарон Гилль* (Aaron Hill, 1685—1749) — английский драматург. Помимо „Заиры“, перевел также „Альвиру“ и „Меропу“ Вольтера. Drury-Lane — городской квартал Лондона. Тамашний театр был основан в царствование Якова I (1603—1625). С 1711 г. содиректором этого театра был Сиббер.

¹¹⁰ *Фалькнер* (Falkener) — друг Вольтера, купец, позднее посланник в Константинополе.

¹¹¹ *Аддисон* (Joseph Addison, 1672—1719) — выдающийся английский поэт-журналист и государственный деятель; решительный сторонник вигов — партии либеральной буржуазии. Огромный успех имел его моральный еженедельник „Spectator“, отстаивавший основы буржуазно-либерального мировоззрения. В 1713 г. с триумфом прошла его написанная в духе французского классицизма трагедия „Катон“ (русский прозаический перевод 1804 г.), в прозрачной форме восхвалявшая вигов. Значительную известность принесли Аддисону также его проникнутые тонким юмором эссеописательные „Essays“.

¹¹² *Джонсон* (Ben-Jonson, 1573—1637) — выдающийся драматург времен Шекспира (см. о нем примеч. 456) *Ли* (Nathanael Lee, 1657—1692) — драматург, автор 11 трагедий; *Отуэй* (Thomas Otway) — английский драматург, автор трагедии „Дон-Карлос“, „Спасенная Венеция“. Николай так характеризовал его в своей „Истории английской сцены“ (1756): „В своих комедиях он слишком необуздан и непристоен. Зато в своих трагедиях он так умеет растрогать, так умеет овладеть сердцами и чувствами своих слушателей, что в среде древних и новых драматургов найдутся лишь немногие, способные сравниться с ним“. *Роу* (Nicholas Rowe, 1673—1718) — издатель Шекспира, драматург, автор многочисленных сентенциозных трагедий. Во времена Лессинга спектакли не давались без музыкальных антрактов, следовавших за окончанием действия.

¹¹³ В то время оркестры играли без дирижера, роль которого исполнял концертмейстер первых скрипок.

Статья XVI

¹¹⁴ *Сиббер* (Susanna Maria Cibber, 1716—1766) — не жена, но невестка Коли Сиббера, супруга его сына Теофила, также известного актера (1703—1757).

¹¹⁵ *Госсен* (Mademoiselle Jeanne Catherine Gaussin, 1711—1767) — актриса театра французской комедии (с 1731 года); происходила из семьи низших театральных служащих, играла главные роли в трагедиях Вольтера, с 1732 г. с триумфом выступала в роли Заиры. В комедиях была неподражаема в ролях ingénus. „Ее фигура, ее взгляд, ее голос, — вспоминает о ней критик Лагарп, — все в ней было как бы создано для того, чтобы выражать нежные чувства. В голосе ее слышались слезы“. Elle avait des larmes dans la voix! — выражение, вошедшее в поговорку.

¹¹⁶ В своем втором письме к Фалькнеру (1736), предпосланном трагедии.

¹¹⁷ *Граф Гоцци* (граф Gasparo Gozzi, 1713—1786) — старший брат знаменитого автора „Фиаб“ Карло Гоцци, венецианский литератор. В 1761—1762 гг.

издавал в подражание „Зрителю“ Аддисона (см. примеч. 111) морально-сатирический журнал „*Osservatore Veneto*“, представляющий значительный интерес. В отличие от своего брата Карло, реакционных литературно-политических воззрений которого он в основном не разделял, Г. Гоцци высоко ценил и пропагандировал творчество Гольдони. Его собрание сочинений, на которое ссылается Лессинг, вышло в 1758 г. в 6 томах.

¹¹⁸ *Фридрих Дуим* (Frederik Duim, 1674, ум. после 1751). — плодovitый, но бесталанный голландский писатель, мнивший себя соперником Вольтера. На амстердамской сцене ни одна из его многочисленных пьес не увидела света рампы.

¹¹⁹ Намек на женихов Пенелопы в „Одиссее“ (песнь XXI), из которых ни один не смог нагнуть лука возвратившегося Одиссея, тогда как он натянул его без всякого труда.

¹²⁰ *Ремон де Сент-Альбин* (Remon de Sainte-Albine): „*Le Comédien*“ (1747). Касаясь в гл. X части II своего трактата вопроса об искусстве актера воспроизводить переходы от одного психического состояния к другому, Снт-Альбин разбирает в виде примера 6-ю сцену IV акта „Зайры“, о которой говорит Лессинг. Отрывки из сочинения Сент-Альбина были переведены Лессингом для „Театральной библиотеки“ (1754).

Статья XVII

¹²¹ *Грессе* (Jean Baptiste Louis Gresset, 1709—1777) — французский поэт и драматург. Широкую популярность приобрел своими антиклерикальными стихотворными новеллами („*Ver-Vert*“, 1734 г., и др.) Из его пьес наибольшей известностью пользовалась сатирическая комедия „*Le méchant*“ (1745), в ярких красках рисовавшая образ бездельника-аристократа, носителя принципов аморализма и хищного эгоизма. „*Sidney*“ — комедия в трех действиях в стихах (1745). Героem пьесы выступает молодой офицер (Сидней), пресытившийся жизнью и всеми ее соблазнами. Мучимый меланхолией, он решает покончить самоубийством, от которого его спасает преданный ему слуга Дюмон, подменяющий склянку с ядом безвредной жидкостью. Хитрость слуги выясняется в момент, когда ожидающий смерти Сидней вновь встречает Розалию — предмет своей давней и нежной любви. Гамильтон — друг Сиднея. Комедия заканчивается восклицанием Дюмона: „*Vive la vie!*“

¹²² *Аффишар* (Thomas l’Affichard, 1698—1744) — французский драматург. Его многочисленные пьесы не пользовались успехом и вскоре были забыты. Комедия, на которой останавливается Лессинг, в оригинале носит заглавие: „*La Famille*“ (1746). „Единственный комический персонаж“ пьесы — маркиза, отвечающая на сватовство Ликаста (сына Лизандра) вопросом, давшим заглавие немецкой обработке пьесы.

¹²³ „*Привидение с барабаном*“ („*Le tambour nocturne, ou Le mari devin, comédie anglaise accommodée au Théâtre français*“), в пяти актах. Английский оригинал: „*The Drummer*“. На театре комедия Аддисона, равно как и ее французский перевод, появилась лишь после смерти их авторов. Перевод Луизы Готтшед опубликован во II томе „немецкой сцены“ (см. примеч. 86).

¹²⁴ „*Демокрит*“ („*Démocrite*“) — комедия в пяти актах в стихах, впервые представлена 12 января 1700 г. Демокрит — древнегреческий философ-материалист (460—370 до н. э.) выступает в пьесе в образе чудака и насмешника, влюбленного в молодую девушку Хризиду, которая оказывается в конце концов царского рода и выходит замуж за царя Афин. Страбон — ученик Демокрита, постоянно сопутствующий учителю; при дворе афинского царя, куда он вместе с Демокритом прибывает из пустыни, он влюбляется

в Клеантиду, оказывающуюся его старой женой, с которой он, по несходству характеров, разошелся 20 лет назад; нежные любовники преисполняются негодованием, но все же вновь соединяются в финале трагедии. Талер — крестьянин, приемный отец Хризейды, сопровождающий свою мнимую дочь во дворец афинского царя; он хранит ожерелье, по которому узнают о высоком происхождении Хризейды. (О Реньяре см. примеч. 97.)

¹²⁰ См. об этом ст. XLIV.

¹²⁶ *Мадемуазель Боваль* (Jeanne Olivier Beauval, 1643—1720) — французская актриса, приемная дочь прачки. С 1670 года, при содействии Мольера, попадает на сцену парижского театра. Значительным успехом пользовалась в ролях королев в трагедиях и субреток в комедиях. Имея ее непосредственно в виду, Реньяр создал многие свои женские роли.

Ла-Торильер (Pierre la Thorilliere, 1656—1731). Родился в актерской семье. Первоначально играл на провинциальных сценах, с 1693 г. — на сцене парижского театра, где имел большой успех в ролях слуг, занимавших выдающееся место в репертуаре классицистической комедии.

Статья XVIII

¹²⁷ *Мариво* (Pierre Carlet de Chamblain de Marivaux, 1688—1763) — французский комедиограф и романист. Его роман „*Vie de Marianne*“ (1731—1741) оказал значительное влияние на развитие европейского сентиментального романа (Ричардсон и др.). Выдающегося мастерства Мариво достигает в своих комедиях, писавшихся им главным образом для театра итальянских актеров (Comédie italienne), восстановленного в Париже в 1716 г. (см. примеч. 51), особенно в комедиях, посвященных анализу любовных переживаний, в которых главный интерес сводится к тончайшим нюансам чувств, с исключительной виртуозностью прослеживаемых автором („*Arlequin poli par l'amour*“, 1720, „*La surprise de l'amour*“, 1722, „*Le jeu de l'amour et du hasard*“, 1734, и др.). Отвергая буффонаду, сводя к минимуму внешнее действие, культивируя изысканно-манерный, испещренный неологизмами, рафинированными остротами и прециозными метафорами слог (названный по его имени: *marivaudage*), воспроизводя утонченно-галантную атмосферу идеализированных парижских аристократических салонов, Мариво создает, в нарушение мольеровской комедийной традиции, особый вид драматического произведения, входящего в состав литературы французского рококо. На русский язык Мариво переводился в XVIII веке.

¹²⁸ *Арлекин* (итал. — Arlecchino, франц. — Arlequin) — одна из масок итальянской Commedia dell'arte, возникшей в XVI веке и распространившейся на все европейские сцены. По своему положению арлекин — слуга: простак, увальня и обжора — в Италии, хитрый, засызычный интриган, сыплющий остротами, — во Франции. Его атрибутом была пестрая разноцветная куртка. Немецкий вариант арлекина — топорный грубиянский Hanswurst, которого в 1737 году торжественно изгнала из театра ревнительница „правильной“ классицистической комедии, единомышленница Готтшеда, актриса К. Нейбер (1697—1760). О ней см. „Послесловие“, раздел I.

¹²⁹ *Каллипид* (Kallipides) — знаменитый древнегреческий актер второй половины V века до н. э. Согласно свидетельству античных писателей (Цицерон: письма к Аттику, XIII, 12; Светоний: жизнеописание Тиберия), его имя стало почти нарицательным для всех тех, кто производил впечатление человека бегущего, на самом же деле вовсе не двигался с места.

¹³⁰ „*Тимон*“ („*Thimon le Misanthrope*“, 1722) и „*Сокол*“ („*Le Faucon et les Oyes de Boscace*“, 1725) — комедии французского драматурга Louis François

de la Drevetièrre de l'Isle (ум. 1756), отводившего арлекину самые блестящие роли в своих пьесах. В названных комедиях в образах арлекина воплощены существенно различные характеры.

¹³¹ *Парасит* — нахлебник, блюдолиз, традиционный персонаж античной („новой“ греческой, а вслед за ней и римской) комедии. Его отличительные черты — чрезвычайная прожорливость, низкопоклонство, интриганство и шутовство. В виде отличительного признака носил серый или черный плащ.

¹³² *Сатиры* — в древнегреческой мифологии спутники Диониса — духи лесов и гор, олицетворявшие собой стихийное, чувственное начало в природе. Римскими поэтами отождествлялись с фавнами. Лессинг имеет в виду древнегреческую, так называемую „сатиrowsкую“ драму, выросшую на почве ритуального действия в честь бога Диониса, во время которого участники действия надевали на себя маски с козлиными бородами и рогами, изображая собой сатиров, спутников чествуемого бога. Например, „Циклоп“ Еврипида.

¹³³ *Мёзер* (Justus Möser, 1720—1794) — немецкий публицист и историк, автор книги „Патриотические фантазии“. Лессинг ссылается на его сочинение „Harlekin oder Vertheidigung des grotesk-komischen“ (1761), в котором Мёзер призывает восстановить в правах арлекина как носителя комедийно-гротескного элемента в комедии, хотя и готов отвести его „гротескным образам“ лишь „боковую комнату в храме искусства“.

¹³⁴ *Один писатель* — Лессинг. Мёзер влагает в уста арлекину тираду касательно мнимых возражений Лессинга против гротеска на сцене. Позднее Мёзер признал, что он был неправ, приписывая Лессингу подобные соображения.

¹³⁵ *Де Беллуа* (Pierre Laurent Buiette de Belloy, 1727—1775) — французский драматург. Один из первых, введших в трагедию национальную тематику. Дебютировал трагедией „Titus“ (по Мегастазии), не имевшей успеха. Известность приобрел трагедиями „Zelmire“ (1762) и особенно „Le siège de Calais“ (1765), сюжет которой заимствован из эпохи столетней войны (XIV век). Шумный успех последней пьесы в значительной степени объясняется ее глубоко патриотическим характером (в трагедии изображался героизм шести горожан Кале, решивших пожертвовать собой во имя спасения своих сограждан от кровавых замыслов англичан), нашедшим отклик в широких слоях французского общества, ущемленного позорным миром, который королевское правительство заключило с Англией. Жители прославленного де Беллуа города послали даже драматургу грамоту почетного гражданства в золотом дарце с лестной надписью, а также повесили его портрет в ратуе.

Трагедия „Zelmire“ повествует о судьбе вымышленного царя острова Лесбоса — Полидора и его дочери Зельмиры, чуть было не ставших жертвой властолюбивых замыслов коварного Антенора, убийцы брата Зельмиры. Ил — муж Зельмиры Рамн — наперсник Антенора, командующий лесбосским войском. В финале трагедии он должен по приказу Антенора обезглавить законного властителя Лесбоса и его дочь, но в нем неожиданно пробуждается угрызение совести, и вместо них он убивает самого Антенора. Трагедия отличается очень сложным действием, обилием неожиданных ситуаций, неузнаваний, сцен, бьющих на внешний эффект. Перевод трагедии на немецкий язык опубликован без указания переводчика в 1766 г.

¹³⁶ С этими и нижеследующими фразами Лессинга, негодующего на торжество мелкого торгашеского духа в бюргерских кругах современной ему Германии, неспособных подняться до осознания своих общих интересов, сравни замечания Энгельса о Германии XVIII века (в ст. „Положение Гер-

маний“): „...езде только мерзость и эгоизм; весь народ был проникнут низким, раболопным, торгашеским духом...“ (Маркс и Энгельс, Сочинения, т. V).

¹³⁷ Гораций, „Ars poetica“, стр. 328. Следующие цитаты взяты отсюда же.

¹³⁸ Бартоло (Bartolus de Sassoferrato, 1313—1357) — знаменитый итальянский правовед. В качестве типичного представителя юридических наук выведен в произведениях Корнеля („Menteur“) и Буало („Satyres“, кн. I). Бошон (E. de Beaumont, 1710—1786) — французский адвокат, прославившийся своей защитой семьи невинно казненного протестанта Ж. Каласа, которую он предпринял по инициативе Вольтера и опубликовал в 1765 году.

¹³⁹ Заглавие трагедий Вольтера. Эпоха крестовых походов находит свое отражение в „Заире“ (см. примеч. 105), эпоха конквисты — в „Альзире“ (см. примеч. 8). О „Магомете“ („Le fanatisme ou Mahomet le Prophète“, 1741) Вольтер писал: „В этом произведении я хотел показать, до какого уродства доводит фанатизм слабые души, если они находятся под влиянием обманщика“. См. также отзыв Кондорсе в „Послесловии“, раздел 5.

Статья XIX

¹⁴⁰ В своей „Повтике“, гл. IX.

¹⁴¹ Удар де ла Мотт (Antoine Houdar de la Motte, 1672—1731) — французский писатель. Писал оперы, комедии, трагедии, оды, басни, критические рассуждения. Его трагедия „Inès de Castro“ (1723) и комедия „Le magnifique“ имели значительный успех. В споре о древнем и новом искусстве выступает с Фонтенеллем во главе новой школы. Обрушиваясь на прециозно-декламативный характер французской классицистической драматургии, как противоречащий требованиям разума и природе, он высказывается за решительный отказ от стихотворной, формы в трагедии („проза говорит прямо то, что хочет сказать, — вот в чем ее преимущество“), сам пишет трагедии в прозе Попытка ла Мотта, не приведшая в свое время к видимым сдвигам во французской литературе, тем не менее явилась первым симптомом той борьбы за преобразование трагедии, которую повели впоследствии с традициями придворного классицизма драматурги буржуазного лагеря.

Статья XX

¹⁴² Сения — комедия мадам де Граффины (Françoise de Graffigny, урожд. d'Arroucourt, 1694—1758) — французской писательницы. Наибольший успех имели ее „Lettres péruviennes“ (1747) — подражание „Персидским письмам“ Монтескье. Оставила не лишённые интереса мемуары о жизни Вольтера в Сигеу — замке м-м де Шатле. Встреча с Вольтером определила ее творческий путь. „Сэние“ — слезливая комедия, первое драматическое произведение Граффины (1751) — вольное подражание „Гувернантке“ Н. де ла Шоссе (см. примеч. 38), имевшая значительный успех. Героиня пьесы — Сения, молодая воспитанница почтенного Доримона, подвергается настойчивым преследованиям коварного Мерикура, желающего стать ее мужем. Но Сения, любящая другого, отвергает все его проски. В лице богатого путешественника Дорсенвиля она обретает своего долгое время жившего на чужбине отца, в лице же гувернантки Орфизы — свою мать, которую бедность заставила взять место в доме Доримона. В согласии с последним родители соглашаются избавить Сению от притязаний Мерикура. Ему даюг денег, с тем чтобы он покинул их края, Сения же выходит замуж за любимого человека.

Луиза Готтшед перевела комедию на немецкий язык (1753). О „Сенин“ см. также ст. III „Гамбургской драматургии“.

¹⁴³ Из латинской антологии „De pantomimo“.

¹⁴⁴ Вейссе Christian Felix Weisse (1726—1804) — немецкий бюргерский писатель, критик и педагог. С 1745 г. сблизился с Лессингом, вместе с ним страстно увлекшись судбами отечественного театра. Писал трагедии („Eduard III“, 1739, „Richard“ III, 1765, и др.), комедии (Die Matrone von Ephesus“, 1744, и др.) и оперы, совместно с композитором И. А. Гиллером (1728—1804), давшие ему громкую известность, стихотворения, сочинения для детей (журнал „Der Kinderfreund“, 1775—1782, и др.), пользовавшиеся широким распространением, с 1759 г. принял на себя редактирование „Библиотеки изящной словесности“, основанной просветителем Николаи. Будучи в основном эпигоном французского классицизма, Вейссе уже восстает на классический педантизм Готтшеда, испытывает тяготение к английской сентиментально-буржуазной драме, заимствует сюжеты для своих пьес у Шекспира, хотя и отвергает его в целом как порождение „дурного вкуса“. В гл. XXII—XXIV „Гамбургской драматургии“ в связи с разбором „Ричарда III“ Лессинг обрушивается на Вейссе свой критический бич, поражая в его трагедии последний оплот немецкого псевдо-классицизма. „Amalia“ (1766) — комедия, пропагандирующая основы буржуазной морали (за супружеский долг, против мотовства и разгульной жизни). Героиня комедии, добродетельная Амалия, под видом молодого человека (Манли) проникает к своему бывшему возлюбленному ветреному Фриману, который покинул ее, увлекшись одной состоятельной дамой (София), но в результате своего мотовства попал вместе с любовницей в тяжелое материальное положение. Амалия разыгрывает перед Софией роль страстного обожателя, готового дать ей деньги, если она снизойдет к его мольбам. Взбешенный Фриман бросается на соблазнителя, но тут все разъясняется: Амалия сбрасывает с себя маску, заставляет Фримана жениться на Софии, устраивает их денежные дела, сама же выходит замуж за одного почтенного человека.

¹⁴⁵ Кребиллон (Claude Prosper Jolyot de Crébillon, 1707—1777) — французский писатель стиля рококо, автор эротических романов и повестей („Tanuā et Néadarné“, 1733, „Le Sorpha“, 1742, и др.), отражавших под „экзотическим“ обликом галантные нравы французского аристократического общества.

¹⁴⁶ Сенфуа (Germain François Poullain de Saintfoix, 1698—1776) — автор ряда изящных комедий-миниатур. „Le Financier“, комедия в одном акте, была дана впервые в 1761 году.

Статья XXI

¹⁴⁷ „Школа матерей“ („L'ecoll des mères“) — комедия в пяти актах в стихах. Впервые представлена 27 апреля 1744 г. Одноименная комедия Мариво, на которую ссылается Лессинг, написана в 1732 г.

¹⁴⁸ „Нан на“ („Nanine, ou le Prèjugé vaincu“) — комедия в трех актах, в стихах. Впервые представлена 16 июня 1749 г.

¹⁴⁹ „Miles gloriosus“ („Хвастливый воин“, около 205 г. до н. э., русский перевод, изд., „Academia“, 1933 г., в „Избранных комедиях“ Плавта) — одна из популярнейших в европейской литературе, особенно в XVI—XVII столетиях, комедий Плавта. По ее стопам в разработке образа воина, хвастуна и ловеласа шла итальянская Commedia dell'arte с ее фигурой „капитана“, Грифиус („Horriblicibrifax“) Шекспир („Фальстаф“), Гольберг („Bramarbas“) и др. В свою очередь комедия Плавта представляет

собою обработку, как на это указывает раб — Палестрион — в прологе, греческой комедии „Alazon“ („Хвастун“) неизвестного нам автора. Truculentus — „грубиян“.

¹⁵⁰ „De officiis“, кн. I, гл. XXXVIII, где Цицерон говорит о „Miles gloriosus“, которому уподобляются иные хвастуны и самохвалы.

¹⁵¹ *Фравон* (Thraso) — хвастливый воин в комедии Теренция „Евнух“ (русск. перев. А. Артюшкова в его книге „Контурь и маски“, М. 1912). Образ хвастливого воина встречался также и у Менандра.

¹⁵² „Мизантроп“ („Le Misanthrope“) — комедия в пяти актах в стихах (1666). В центре комедии Мольера стоит образ прямодушного Альцеста, вступающего в конфликт с окружающим его „большим светом“, в котором под внешне блестящей мишурой гнездятся лицемерие, тупость, чванство, интриганство и прочие пороки (*Мизантроп* — греч. *μισάνθρωπος* — человеконенавистник).

¹⁵³ *Памела* — героиня напумевшего романа английского писателя С. Ричардсона (1689—1761) „Pamela or Virtue rewarded“ (1741), молодая служанка, непреклонная добродетель которой торжествует над упорными ухаживаниями ее знатного и богатого господина, ради обладания девушкой идущего на всевозможные ухищрения и интриги. Потрясенный ее стойкостью и высокой добродетелью, он делает к концу романа ее своей законной супругой. Тема Памелы получила чрезвычайно широкое распространение в буржуазной драматургии XVIII века. (Гольдони: „Pamela nubile“; Л. де Буасси: „Pamela en France ou la Vertu mieux ergouvé“, 1743, — пародия на роман Ричардсона; дела Шоссе: „Pamela“, 1762; Ф. де Новшато: „Pamela“, 1793, и др.) В „Нанине“ Вольтер лишь приближается к этой теме. В его пьесе дочь бедного крестьянина Нанина становится женой графа Ольбана, несмотря на происки баронессы де Лорм, ревнующей ее к графу. В отличие от Ричардсона, Ольбану Вольтер придает черты благородного, чуждающегося интриг аристократа.

¹⁵⁴ В своих „Abhandlungen von dem weinerlichen oder rührenden Lustspiele“ („Рассуждения о слезливой или трогательной комедии“, 1754) Лессинг в основном солидаризируется с этим положением Вольтера. Различая два господствующих типа комедии: фарс (Possenspiel), единственная цель которого возбудить смех, и слезливую комедию, стремящуюся лишь растрогать, Лессинг полагает, что „подлинная“ комедия должна стремиться к тому и другому. Согласно Лессингу лишь та комедия может рассчитывать на прочный успех, а следовательно, будет оказывать наибольшее влияние на аудиторию, из которой не изгнан элемент комизма; в то же время, только та комедия сможет служить интересам восходящего бюргерства, в которой комизм является не самоцелью, но лишь одним из элементов пьесы. Приводимые слова Вольтера взяты из его предисловия (1733) к своей комедии „L'enfant prodigue“, впервые представленной 10 октября 1736 г.

¹⁵⁵ Жена маршала Нуайль (Noailles). Ниже имеется в виду герцог Лавальер (La Vallière). Эпизод, излагаемый Вольтером, — действительное происшествие.

¹⁵⁶ В предисловии к „Нанине“. Бога огня, плавильного и кузнечного искусства Вулкана (греч. — Гефеста) античная мифология изображала уродливо хромоногим; Вольтер имеет в виду 1-ю песнь „Илиады“ (ст. 570—604): „смех несказанный воздвигли блаженные жители неба, видя как с кубком Гефест по чертогу вокруг суетится.“ пер. Гнедича). Гектор — доблестный трояцкий витязь; Вольтер ссылается на знаменитую сцену прощания героя, идущего в бой, с женой Андромахой и маленьким сыном, устрашающимся необычайного вида отца, облеченного в доспехи и шлем, украшенный волосатым султаном („Илиада“, песнь VI, ст. 399—502).

Сражение при Шпейере. — Имеется в виду сражение при Шпейербахе, в полумиле от Шпейера, 15 ноября 1701 г., когда немцы были наголову разбиты французами. *Алкмена* — добродетельная жена Амфитриона Сосий — злополучный раб, ставший мишенью злых шуток бога Гереста, — персонажи комедий Плавта и Мольера: „Амфитрион“.

¹⁵⁷ „*Отец семейства*“ (1753) — буржуазная драма Дидро. „Сения“ появилась в 1751 г., „Нанина“ — в 1749 г.

Статья XXII

¹⁵⁸ *Геллерт* (Christian Fürchtegott Gellert, 1716—1769) — бюргерский писатель и ученый, видный представитель литературы немецкого просвещения, в его консервативно-умеренном выражении. Автор знаменитых „Басен и сказок“ („Fabeln und Erzählungen“, 1746—1748, русский перевод, 2-е изд., СПб. 1788) духовных песен („Geistliche Oden und Lieder“, 1757) романа „Das Leben der schwedischen Gräfin“ v. G*** (1746), сочинений на религиозно-этические темы, а также ряда комедий, большей частью относящихся к слезливому жанру. Пользуясь огромным авторитетом в широких слоях бюргерства, он неизменно отстаивал требования буржуазной добропорядочности и умеренности, вел проповедь святости семейного очага, трудолюбия и высокой нравственности.

„*Мнимая больная*“ („Die kranke Frau“) — комедия в трех актах (1746), осмеивающая модниц и их страсть к нарядам. Г-жа Стефан — пустая кокетка, охотница до нарядов, заболевая от зависти к г-же Ричард, навестившей ее в новом платье из дорогой модной материи. Никто из домашних не может понять причин и характера ее болезни, пока одна из кузин мгновенно не вылечивает ее, достав ей точно такое же платье, которое было на г-же Ричард. Пьеса представляет собой драматическую обработку одноименной новеллы Геллерта.

¹⁵⁹ „*Андринна*“ („Andrienne“) — род женского платья, введенного в моду актрисой Данкур в 1703 г. (от роли „Andria“, которую актриса исполняла, одев впервые названное платье). *Robe ronde* и др. — названия женских платьев, модных в то время (1767).

¹⁶⁰ „*Человек, живущий по часам, или Аккуратный*“ („Mann nach der Uhr“) — одноактная комедия в прозе (1765) Гиппеля.

Гиппель (Th. G. v. Hippel, 1741—1795) — немецкий писатель и публицист, друг Канта (жил не в Данциге, а в Кенигсберге). Наиболее значительные его, написанные в причудливо-иронической манере Стерна, антифеодалные романы: „Lebensläufe nach aufsteigender Linie“ (1778—1781) и „Kreuz- und Querzüge des Ritters A bis Z“ (1793—1794). В ряде сочинений выступал сторонником гражданской эмансипации женщин. Перу Гиппеля принадлежат также две комедии, не имевшие особенного успеха.

¹⁶¹ *Томас Корнель* (Thomas Corneille, 1625—1709) — французский драматург, младший брат великого Пьера Корнеля. Написал свыше сорока трагедий, комедий (представлявших собой большей частью подражания испанским образцам) и опер. В свое время пользовался немалым успехом.

„*Граф Эссекс*“ („Le comte d'Essex“) — трагедия в пяти актах в стихах (1678), разрабатывающая популярную в европейской литературе XVII—XVIII вв. тему (см. примеч. 302, 303, 321, 323, 324) о трагической гибели графа Роберта Эссекса. На сцене национального театра трагедия шла в переводе P. Stüve (изд. 1748 г.).

¹⁶² *Калпренед* (Gotier de Costes de la Calprenède, 1609—1663) — французский писатель, типичный представитель литературы барокко в его фео-

дально-дворянском выражении. Автор ряда многочисленных романов („Cassandre“, 1642—1645; „Cléopâtre“, 1647; „Faramond“, 1658—1681), имевших значительный успех в дворянских кругах, а также нескольких трагедий („Le comte d'Essex“, 1638 и др.).

¹⁶³ В кратком предупреждении автора к читателю, предпосланном пьесе.

¹⁶⁴ *Граф Эссекс* (Robert Devereux, earl Essex, 1567—1601) — английский политический деятель, фаворит королевы Елисаветы. В 1588 г. возведен ею в чин командующего кавалерией. В 1596 г. отличился при взятии Кадикса (Испания) адмиралом Говардом, за что был осыпан монаршими милостями. Вернувшись из второго испанского похода, своим высокомерием навлек на себя гнев королевы, давшей ему публично пощечину. После неудачной компании против повстанцев в Северной Ирландии (1599) был лишен должности и удален от двора. В 1601 г. сделала попытку поднять против Елисаветы восстание в Лондоне, не встретившее поддержки населения. Был арестован, осужден и после долгих колебаний королевы казнен 25 февраля 1601 г. В трагедии Корнеля на первый план выдвинут романический элемент, являющийся ключом к развитию трагических событий. Граф Эссекс, фаворит Елисаветы, тайно любит прекрасную Генриетту. Когда же Елисавета решает ее выдать замуж за герцога Айртонского, Эссекс во главе вооруженного отряда врывается в королевский дворец, где происходит свадьба, чтобы прервать брачный обряд. Однако он приходит слишком поздно. Его арестовывают и по наговору врагов (Сесиль Ралей и др.) осуждают как мятежника, поднявшего восстание против королевы. Последняя ждет от него раскаяния и просьбы о помиловании, но Эссекс упорствует, и его казнят, несмотря на заступничество Генриетты и его друга графа Сольбери, доказывающих королеве его невиновность. Эссексу приданы черты благородного любовника, скорее готового расстаться с жизнью, чем примириться с потерей любимой женщины. В Елисавете подчеркнута трагическая внутренняя борьба между любовью к графу и гордостью и долгом монарха.

Допустив казнь графа, она впадает в отчаяние, лишь от смерти ожидая утешения своих душевных мук.

¹⁶⁵ *Юм* (David Hume) в своей „History of England“ (1763) и *Робертсон* (William Robertson) в „History of Scotland“ (1759) касаются апокрифического эпизода с кольцом, признавая за ним историческую достоверность.

Статья XXIII

¹⁶⁶ В заключительной части своего комментария к драматическим сочинениям П. Корнеля (изданным в 1762 г.), к которому приложен текст „Графа Эссекса“.

¹⁶⁷ Перу Вольтера принадлежал ряд значительных для своего времени исторических трудов: „Histoire de Charles XII“, „Essai sur les moeurs et l'esprit des nations“, „Le siècle de Louis XIV“ и других, развивавших идеи буржуазного просвещения. Исторических неточностей „Графа Эссекса“ Вольтер касается в „Précis de l'événement sur lequel est fondée la tragédie du Comte d'Essex“.

¹⁶⁸ Уолпол (лорд Horace Walpole, 1717—1797) — выдающийся английский писатель, основоположник жанра „готического“ романа (романа тайн и ужасов с рыцарями и привидениями), расцветшего в европейской литературе во второй половине XVIII столетия. Над ошибкой Вольтера он иронизирует в предисловии к своему шумевшему роману „The castle of Otranto“ (1765), начавшему собой развитие английского „готического“ романа.

¹⁶⁹ Фамилия „Вольтер“, которую поэт принял в конце 20-х годов XVIII столетия, представляет собой анаграмму его настоящей фамилии: Arouet l'(e) j'еune), Arovetti-Voltaire. В звание камергера Вольтер был возведен Людовиком XV в 1745 г. и Фридрихом II в 1750 г.

Статья XXIV

¹⁷⁰ *Рапем де Тойра* (Paul de Rapin de Thoyras, 1661—1725) — автор тринадцатитомной „Истории Англии“ („Histoire d'Angleterre, depuis l'établissement des Romains de la Grand-Bretagne jusqu'à la mort de Charles I“) (1724—1735), пользовавшейся значительным авторитетом. Между прочим, Ф. Шиллер при своей работе над „Марией Стюарт“ главным образом опирался на этот труд.

¹⁷¹ Орден Подвязки, учрежденный в XIV веке королем Эдуардом III, как знак высшего отличия английской знати.

¹⁷² *Сесиль* (Robert Cecil) — в 1597 г. возведен Елисаветой в государственные секретари. В пьесе Корнеля — заклятый враг Эссекса, гнусный клеветник и раболопный льстец. Нардис — действующее лицо трагедии Расина „Britannicus“ (1669), тип низкого, коварного льстеца и лицемера; пользуясь доверием благородного Британника, он уговаривает императора Нерона отравить его

Статья XXVI

¹⁷³ „*Домашняя француженка, или Гувёрнантка*“ („Die Hausfranzösin, oder Die Mamsel“) — комедия в пяти актах в прозе (1744). „*Завещание*“ („Das Testament“) — комедия в пяти актах в прозе (1745). В пятый том „Немецкой сцены“ (см. примеч. 86) включены: 1) „Panthea“, трагедия г-жи Готтшед, 2) „Die Hausfranzösin“, 3) „Dido“, трагедия Э. Шлегеля (см. примеч. 2), 4) „Der Bock im Prozesse“, комедия Th. J. Quistorp'a, 5) „Mohamed IV“, трагедия В. Е. Klüger'a, 6) „Etisic“, пастораль Uhlich'a.

¹⁷⁴ Сближая музыку в спектакле с хором, Лессинг имеет в виду драматическую функцию античного хора: комментировать, объяснять зрителям происходящее на сцене, а также образовывать связь между отдельными частями действия.

Шейбе (J. A. Scheibe, 1708—1776) — композитор и музыкальный критик с 1745 г. — придворный капельмейстер в Копенгагене (Дания). Под „симфониями“ Шейбе и Лессинг разумеют музыкальные пьесы, органически входящие в состав спектакля: увертюру (Anfangssymphonie), музыкальный антракт, музыкальный эпилог, сопровождающие представления трагедии или комедии (не оперы). Призывы Лессинга реформировать театральную музыку не оказали влияния на практику Гамбургского национального театра, в котором перед трагедиями продолжали исполняться игровые англесы, а перед комедиями медлительные адажио.

„*Полиевкт*“ — трагедия Корнеля (см. примеч. 9).

„*Митридат*“ („Mithridate“, 1673) — одна из лучших трагедий Расина.

¹⁷⁵ „*Брут*“ („Brutus“, 1730) — трагедия Вольтера, проникнутая тираноборческим, республиканским духом. „*Катон*“ („Cato“) — трагедия Аддисона, прославляющая свободулюбие последнего республиканца Катона (см. примеч. 111). На тему о Катоне написаны также трагедии: французским драматургом Deschamps и Готтшедом (по Аддисону и Дешампу).

¹⁷⁶ „*Сокол*“ — комедия де Л'Иля (см. примеч. 130), разрабатывающая сюжет 49-й новеллы „Декамерона“ Бокаччо.

„*Обоюдное непостоянство*“ („La double inconstance“, 1723) — комедия Мариво (см. примеч. 127), в которой одна из ведущих ролей отдана арлекину.

„*Расточительный сын*“ („*L'enfant prodigue*“, 1736) — комедия Вольтера в „трогательном“ роде.

¹⁷⁷ „*Скупой*“ („*L'Avare*“, 1667) и „*Мнимый больной*“ („*Le malade imaginaire*“, 1673) — комедии Мольера. „*Нерешительный*“ („*L'irrésolu*“, 1712) — комедия Детуша. Ее герой — Дорант, с детства избалованный отцом, мягкотелый, вечно колеблющийся, неспособный ни на какое твердое решение, всюду он видит непреодолимые препятствия, источники для мучительных сомнений. Не успел он подписать брачного контракта с Юлией, как его уже начинают грызть сомнения, не сделал ли он ошибки, женившись на ней, а не на ее сестре: „*J'aurais mieux fait, je crois, d'épouser Célimène*“ — восклицает он, — фраза, ставшая крылатой.

О комедии Реньяра „*Рассеянный*“ („*Le Distrain*“, 1697) см. примеч. 181.
¹⁷⁸ *Гертель* (Johann Wilhelm Hertel) — немецкий композитор, капель-мастер герцога мекленбург-шверинского.

Арикола (Johann Friederich Agricola, 1720—1774) — музыкант, композитор и музыкальный критик, ученик Себастиана Баха, с 1759 г. — директор певческой капеллы Фридриха I. Писал оперы и оратории. Особенно прославился своей превосходной игрой на органе и сочинениями по теории музыки.

О „Семирамиде“ Вольтера см. примеч. 61 и 66.

Статья XXVII

¹⁷⁹ *Andante* (итал. — идущий, шагающий) означает медленный и умеренный темп; *andante mesto* (*mesto* итал. — печальный, грустный) — медленный, строгий, даже несколько подавленный темп; *allegro* и *allegretto* (итал. уменьшительная форма от *allegro* — веселый, живой) — быстрые (более или менее) темпы; *allegro assai* (итал. *assai* — много, очень) — очень живой, быстрый темп; *largo* (итал. — широкий), *largetto* (уменьшительная форма от *largo*) — медленный и умеренный темп; *adagio* (итал. — медленно, тихо) — умеренный темп, занимающий место между *largetto* и *andante*.

Статья XXVIII

¹⁸⁰ „*Крестьянин-наследник*“ („*L'héritier de village*“) — одноактная комедия в прозе (1725). Лессинг называет имена персонажей по немецкому переводу Иоганна Кристиана Крюгера (1722—1750), драматурга („*Die Geistlichen auf dem Lande*“, „*Herzog Michel*“ и др.), переводчика избранных комедий Мариво (изд. в двух частях 1747—1749) и актера в труппе Шёнемана. У Мариво: Юрге — Блез, Лиза — Клодина, Ганс — Колен, Грета — Колетта, Валентин — Арлекин.

¹⁸¹ „*Рассеянный*“ („*Le Distrain*“) — комедия в пяти актах в стихах, впервые представлена 2 декабря 1697 г. В центре произведения — злоключения благородного Леандра, проистекающие от его чрезмерной рассеянности.

¹⁸² Гораций, „Сатиры“, кн. I, 10, ст. 7—8.

¹⁸³ *Лабрюйер* (Jean de la Bruyère, 1644—1694) — французский писатель, автор книги „*Les Caractères de Théophraste avec les Caractères ou les Mœurs de ce siècle*“, 1687 (русск. пер. „Характеры и нравы нашего века“, Спб. 1889), представляющий собой перевод и пронизанный тенденциями буржуазного рационализма подражание „Характерам“ древнегреческого философа Теофраста (прибл. 370—286 до н. э.) и оказавшей огромное влияние на все европейские литературы (в России учеником Лабрюйера был Кантемир). Книга составлена из ряда метких остро и ярко очерченных харак-

теристик различных социально-психологических типов, являя собой широкую картину нравов французского, преимущественно аристократического, общества конца XVII столетия. В гл. XI „Характеров“ Лабрюйер выводит фигуру рассеянного (Меналк), повествуя о всевозможных анекдотических положениях, в которые он, в результате своей крайней рассеянности, попадает. Реньяр многое заимствует из этой главы для своей комедии.

¹⁸⁴ Вышеприведенная оценка Реньяра взята Лессингом из „Histoire du Théâtre français“ (том XIV) братьев Parfait. „Другая оценка“ — анонимные „Lettres d'un français“ (том I, стр. 881, ср. высказывания аббата Pelligrin, 1663—1747), редактора журнала „Mercure de France“ (в названном журнале в июльском номере за 1731 г.).

¹⁸⁵ Руссо (Jean Jacques Rousseau 1712—1778) — великий идеолог французской революционизирующейся мелкой буржуазии. В своем „Lettre à M. d'Alembert“ (1758) он обрушивается на современный театр, видя в нем рассадник порока (праздности, мотовства, пренебрежения к добродетели), особо губительный для небольших городов, еще не отравленных тлетворным дыханием крупногородской цивилизации.

Статья XXIX

¹⁸⁶ „Загадка, или Что больше всего нравится дамам“ („Das Räthsel, oder Was dem Frauenzimmer am meisten gefällt“) — одноактная комедия с мучкой (изд. в 1766 г.). „La fée Urgèle ou Ce qui plait aux Dames“ (1767) — комическая опера Фавара (см. примеч. 58), пользовавшаяся в XVIII столетии продолжительным успехом.

¹⁸⁷ „Родогюна“ („Rodogune, princesse des Parthes“) — трагедия в пяти актах (1644—1645). Не принадлежит к числу величайших творений создателя французской классицистической трагедии (каковыми могут считаться „Le Cid“, 1636, „Норас“, 1640, „Синна“, 1640, „La mort de Pompée“, 1641, „Polyeucte“, 1643) „Родогюна“ знаменательна как произведение, начинающее собой манеру „позднего“ Корнеля, с его увлечением, в ущерб ясной и углубленной разработке характеров, сложнейшими драматическими ситуациями, необыкновенными перипетиями и „эффектными“ развязками в духе традиций испанской драматургии эпохи феодальной реакции, с которыми Корнель успешно боролся в предшествующий период своего творчества. В Гамбургском национальном театре трагедия шла в переводе Мейера (изд. в 1769 г.).

¹⁸⁸ В „Examen de Rodogune“.

¹⁸⁹ Аппиан Александрийский (Appianus, XII век н. э.) — римский историк из Александрии, автор 24-томной (на греч. яз.) „Истории Римского государства“ от эпохи царей до императора Траяна, составленной из истории отдельных провинций Римской империи. Труд Аппиана не отличается точностью и достоверностью. Нижеследующий отрывок из Аппиана приводится Корнелем в его предисловии к „Родогюне“, откуда его и заимствует Лессинг.

¹⁹⁰ Дмитрий, прозванный Никанором — Дмитрий II Никатор (а не Никанор, как пишет Лессинг вслед за Корнелем); царствовал в Сирии в 147—140 годах и 130—126 гг. до н. э. (140—130 гг. провел в парфянской плену). Родогюна (Родогонда) была дочерью парфянского царя Митридата I (144—136). Диодот Трифон был полководцем Александра I Баласа, временно захватившего престол Дмитрия, с 137 г. правил Сирией. Фрат — при первом упоминании: Фрат I, парфянский царь (царствовал в 181—144 гг.), взявший в плен Дмитрия; при втором упоминании: Фрат II, наследовавший в 136 г. Митридату.

¹⁹¹ В предисловии к трагедии.

¹⁹² Деянира — супруга Геркулеса, невольная виновница его смерти.

Статья XXX

¹⁹³ Приведа цитированный Лессингом отрывок из Аппиана, Корнель замечает: „Вот материал, представленный мне историей, в который я внес кое-какие изменения, чтобы придать событиям более благообразный вид. Имя Димитрия я заменил именем Никанора, как более благозвучным и более соответствующим размеру стиха. Я предположил, что герой не женился еще на Родогюне, чтобы страсть к ней его двух сыновей не шокировала зрителей, которым эта страсть к вдове отца, конечно, показалась бы странной, если бы я строго следовал истории. Неясность порядка их рождения, плен Родогюны, хотя она никогда не была в Сирии, ненависть к ней Клеопатры, кровавое предложение, сделанное ею своим сыновьям, план Клеопатры с целью самозащиты, влечение ее к Антиоху, бешеная ревность этой матери, которая решается скорее потерять сыновей, чем покориться сопернице, — все это не больше, как украшение, вымысел, правдоподобные поправки, внесенные в противоестественные действия, предлагаемые историей, которые не позволяли мне изменить законы поэтического творчества. Я даже смягчил по возможности этот эффект в лице Антиоха, который в остальной части произведения сделан достаточно честным человеком, чтобы заставить в конце концов мать покончить с собой“.

¹⁹⁴ *Макиавелли* (Nicolo Machiavelli, 1469—1527) — итальянский политический деятель и писатель, в своем трактате „Il principe“ („Государь“) развивал мысль, что для создания в государстве крепкой власти доволнены все средства независимо от каких бы то ни было моральных критериев.

Медя — в греческой мифологии могущественная волшебница, дочь царя Колхиды. Мстя своему супругу Ясону за неверность, умерщвляет детей, принятых в браке с ним, отравляет свою соперницу Креузу, сжигает дворец ее отца, царя Креона.

¹⁹⁵ В седьмом явлении IV акта Клеопатра восклицает: „Жизнь сыновей грозит бедою, и потому подобно тому, как я убила отца, я поражу и их. Удаись же природа из моего сердца, если не можешь принудить их к покорности и сделать орудием моей злобы. Один из них уже знает, что я хочу карать, а медленность часто причиняла бедствия. Хорошо! Я иду благоприятной минуты, чтобы поразить мои жертвы; я хочу хоть путем злодеяния, а все-таки быть счастливою!“

Статья XXXI

¹⁹⁶ В предисловии к трагедии.

¹⁹⁷ „Ифигения в Тавриде“ — трагедия Еврипида. Аристотель анализирует ее в главе XVII своей „Поэтики“. В трагедии „Елена“ Еврипид отходит от гомеровской формы мифа о Елене, опираясь на вариант мифа, сложившийся в VI веке, в эпоху разложения аристократического строя в Элладе. Согласно этому варианту Елена не нарушала с Парисом своей супружеской верности Менелая, но во время троянской войны жила в Египте, в Трое же находился лишь ее призрак. Пользуясь мотивом призрака, Еврипид переносит действие в Египет, развертывая драму верной жены (Елены), страдающей от потери доброго имени и настойчивых ухаживаний египетского царя.

¹⁹⁸ В своих комментариях к „Родогюне“ Вольтер резко, нередко в презрительном тоне, критикует трагедию. Он осуждает язык, мотивировки, а также отступления от исторической правды (ср. его комментарии к трагедии Т. Корнеля „Граф Эссекс“). Ниже под „Всеобщей историей“ Лессинг имеет в виду фундаментальнейшее историческое сочинение Вольтера: „Essai sur

les Moeurs et l'Esprit des Nations et sur les principaux faits de l'Histoire depuis Charlemagne jusqu'à Louis XIII" (1753).

Статья XXXII

¹⁹⁹ *Феспид* (Thespis, ок. 580 до н. э.) — древнегреческий актер и поэт, считающийся родоначальником трагедии. Произведения его утрачены. Диоген Лаэртий (вторая половина II века н. э.) в своем жизнеописании философов (*De vitis, dogmatibus et arophthegmatibus clarorum virorum*, в книге, указанной Лессингом) сообщает о том, что Солон запретил Феспиду постановку трагедий в виду того, что считал их совершенно бесполезным нововведением, основывающимся к тому же на искажении событий и фактов.

²⁰⁰ Следуя установившейся традиции, Лессинг переводит φόβος Аристотеля словом ужас (Schrecken), хотя уже в письме к Николаю от 2 апреля 1757 г. он утверждает слово „страх“ в качестве более точного перевода. Повидимому, Лессинг забывает на время об этом уточнении, так как до гл. LXXIV „Драматургии“ продолжает пользоваться устаревшим определением.

²⁰¹ „И у книг есть своя судьба“ — стих из дидактической поэмы грамматика Теренциана Мавра (конец III века н. э.): „De litteris, syllabis et metris“.

²⁰² Правильно: 1646 год (дата появления „Родогюны“).

²⁰³ *Честный урон* — герой романа Вольтера „L'Ingénu“, воспитанник вольнолюбивых гурунов (индейцев Северной Америки), за критику французских порядков попадающий в Бастилию; там он впервые знакомится с французской драматической литературой, в частности с „Родогюной“ Корнеля, которого и подвергает сокрушительной критике. Однако под „гуроном“ прошлого (XVII) столетия Лессинг разумеет французского теоретика драмы Fr. Hédélin d'Aubignac (1604—1676), резко нападавшего на Корнеля в своем трактате „Pratique du théâtre“ (1657).

²⁰⁴ *Один педант* — маркиз Francesco Scipione Maffei (1675—1755) — итальянский писатель, искусствовед и ученый, принадлежал к числу образованнейших людей своего времени. Пропагандировал драматургию древних греков и итальянцев эпохи Возрождения. Широкую известность приобрел трагедией „Меропе“ (1713), сыгравшей выдающуюся роль в развитии итальянской классицистической драматургии и переведенной почти на все европейские языки (трагедии Маффеи подражал Вольтер; см. примеч. 222). Критическому разбору „Родогюны“ посвящены „Замечания о Родогюне“ Маффеи („Osservazioni sopra la Rodoguna“), включенные в сборник „Rimee Pros e del Maffei“ (1719). О Маффеи и его „Меропе“ см. также главу XXXVI и след. „Гамбургской драматургии“.

²⁰⁵ *Один француз* — Вольтер. Его комментарии к Корнелю вышли в Париже в 1762 г.

²⁰⁶ *Брессанд* (F. Ch. Bressand, ум. 1699) — немецкий писатель. В конце XVII века первый начал переводить на немецкий язык французских драматургов-классиков. В числе его переводов, которыми в начале XVIII века еще пользовалась Фр. Нейбер, был и перевод „Родогюны“ Корнеля, изданный в Вольфенбюттеле в 1691 г. Новый перевод „Родогюны“ Мейера издан Лессингом — Боде в 1769 г.

Статья XXXIII

²⁰⁷ О *Фаваре* см. примеч. 58.

„*Солиман II*“ („Les trois Sultanes, ou Soliman II“) — комедия в трех актах; в 1765 г. переведена на немецкий язык R. E. Raspe, впоследствии автором

всемирно известных „Похождений барона Мюнхгаузена“, и давалась с большим успехом уже на сцене Аккермана.

²⁰⁸ *Салиман II* (царствовал в 1520—1566) — турецкий султан, прозванный „великолепным“. Значительно расширил границы Турции (завоевание большей части Венгрии). В его лице эпоха расцвета османского царства нашла своего последнего выдающегося представителя. Его брак с Роксоланой (она была полькой) (?), давший сюжет новелле Мармонтеля („Contes moraux“, т. I, 1760, см. примеч. 93) и комедии Фавара — исторический факт. В угоду ей (чтобы упрочить трон за ее сыном Селимом II) он приказал убить своего сына от другой жены (1553); это убийство тяжело повлияло на младшего сына Роксоланы — Джангира, наложившего на себя руки. Еще будучи студентом лейпцигского университета Лессинг заинтересовался судьбой Джангира и, соревнуясь с Вейсе, начал писать трагедию о его жизни („Giangir, oder der Verschmähte Thron“), оставшуюся незавершенной. Трагедия Вейсе „Mustapha und Zeangir“ появилась в печати в 1762 г.

²⁰⁹ *Лафонтен* (Jean de Lafontaine, 1621—1695) — знаменитый французский поэт-баснописец. Лессинг имеет в виду его скабрзные стихотворные „сказочки“ („Contes et nouvelles en vers“, 1665), почерпнутые у Апулея, Петрония, Боккаччо, Рабле и др.

Грекур (Jean Villart Grécourt, 1683—1743) — французский поэт, выдающийся представитель литературы Рококо. Продолжая традицию Лафонтена, писал „Contes“, не уступавшие в скабрзности „сказочкам“ последнего.

²¹⁰ Цитата (как и нижеследующие) из „Contes“ Мармонтеля.

²¹¹ *Иад. Дидро*. Критический разбор анонимен.

²¹² *Лукреция* — римлянка, целомудренная супруга Тарквиния Коллатина; обещанная римским царем, покончила самоубийством, завещав отомстить за себя. Имя Лукреции стало синонимом женского целомудрия.

²¹³ Ср. стр. 172, 2-я строка снизу и следующие.

Статья XXXIV

²¹⁴ Указанное место второй олимпийской оды Пиндара (522—442 до н. э.) гласит: „Мудр тот, кто многознающ от природы. Те же, которые чему-нибудь научились, безудержно болтливы, подобно воронам бессмысленно каркают они на божественную птицу Зевса“ (орла — вестника бога).

²¹⁵ См. ст. XXXIII.

²¹⁶ Во II акте комедии султан вручает Роксолане платок (в знак того, что он признает ее избранницей), последняя передает его Делии, тем самым жестоко оскорбляя султана. Несколько раньше Роксолана берет трубку у султана и разбивает ее об пол, заявляя при этом, что при дамах не полагается курить. Она принуждает также султана и его министров пить вино в нарушение магометанских обычаев и т. п.

Статья XXXV

²¹⁷ В 1759 г. в своей первой статье о басне („Abhandlungen über die Fabel“).

Статья XXXVI

²¹⁸ „La Serva Padrona“ („Служанка-госпожа“) — название знаменитой в свое время комической оперы Pergolese (1731), изображавшей старого глупца, которого тиранит и впоследствии женит на себе молодая и ловкая

служанка. В начале XVIII века существовали и другие пьесы под тем же заглавием, разрабатывающие ту же тему (Fagiolini, Nelli и др.). Одну из них, повидимому, и имеет в виду Лессинг, так как имена пьесы Перголезе не совпадают с приводимыми ниже Лессингом.

²¹⁹ Рассказ об „Эфесской матроне“, стяжавший себе широкую популярность в новой европейской литературе приводится в §§ 111—113 знаменитого сатирико-бытописательного романа „Satyricon“, написанного царедворцем императора Нерона (54—68 гг. н. э.) Петронием, прозванным „Арбитром изящества“ (русский перевод романа — „Сатирикон“, изд. „Всемирная литература“, М., — Л. 1924). У некой молодой женщины умер муж. Безутешная вдова горько оплакивала его, дни и ночи проводя в склепе покойного. Однажды здесь ее застал солдат, стороживший на кладбище труп преступника, распятого на кресте. Начав ее утешать, он быстро добился того, что она, вовсе забыв о муже, вступила с ним в любовную связь. Тем временем родственники распятого похитили дорогое им тело с креста, чтобы предать его честно погребению. Солдату угрожало страшное наказание. Желая спасти его, молодая вдова отдает ему труп своего мужа, с тем чтобы он взамен похищенного прибил его на кресте. Лафонтен с замечательным мастерством обработал этот рассказ в своих „Contes“ (см. примеч. 209). Удар де ла отг (см. примеч. 141) драматизировал его в комедии „La Matrone d'Ephèse“ (1702 г., немецкий перев. Пфеффеля, 1767 г.). Другие наиболее значительные драматические обработки рассказа: Комедия „The Widow's Tears (1612)“, старшего современника Шекспира G. Chapman, трагикомедия — „L'Ephésienne“ (1614) французского комедиографа P. Brinon, фарс: „The Ephesian Matron“ (1730) англ. драматурга Ch. Johnson, комедия „Matrone von Ephesus“ (1747) приятеля Лессинга X. Ф. Вейсе (см. примеч. 144).

²²⁰ Купец Лукас — один из слушателей рассказа об „Эфесской матроне“ в романе Петрония, вспоминающий, в связи с услышанным, об измене своей жены.

²²¹ Это объяснение Лессинг готовился дать в качестве драматурга. До нас дошли два его плана драматической обработки рассказа об „Эфесской матроне“, в обоих случаях развязка несколько смягчена.

²²² „Меропа“ („Merope“) — трагедия в пяти актах в стихах (1736), впервые представлена 20 февраля 1743 г. (О Маффеи и его одноименной трагедии, послужившей основанием для „Меропы“ Вольтера см. примеч. 204.) Трагедия имела шумный успех; восхищенные зрители первого представления устроили автору продолжительную овацию и не успокоились до тех пор, пока Вольтер, подчиняясь их вызовам, не появился на сцене. Это был первый выход автора на сцену в истории театра. (См. об этом иронический рассказ Лессинга, гл. XXXVI).

²²³ Маркиза дю Шатле (Gabrielle Emilie de Bréteuil, Marquise du Châtelet, 1706—1749) — уч. на подруга Вольтера, в замке которой (Cirey) он жил в 1733—1740 гг. Он сам называл ее „Уранией“ (греч. — небесная) — богиней небесной, духовной любви.

²²⁴ Брюмуа (Pierre Brumou, 1688—1742) — ученый иезуит, приобрел известность фундаментальным исследованием „Théâtre des Grecs“ (1730), в котором он ратовал за драматургию древних греков, противопоставляя ее французской классицистической драматургии XVII—XVIII ст. Во второй половине XVIII ст. на работу Брюмуа опирались Гете и Шиллер.

Турнин (René Joseph Tourne mine, 1661—1739) — ученый иезуит, плодовитый литератор, историк.

²²⁵ Имеется в виду трагедия Еврипида „Кресфонт“, от которой до нас дошли лишь незначительные отрывки.

²²⁶ Юнг (Edward Jung, 1681—1765) — английский поэт, видный представитель предромантизма XVIII века, наиболее полно раскрывшегося в движении так называемой „кладбищенской поэзии“ (Gray и др.), с ее прокламацией меланхолии, мистицизма, возрождения готики пристрастия к мотивам ночи и умирания. Наиболее значительное произведение Юнга, встретившее в Германии восторженный прием со стороны Клопштока и его школы: „Жалобы или ночные думы“ („The complaint or nightthoughts“, 1741). Приводимая Лессингом цитата взята из юношеского стихотворения Юнга: „The last day“.

²²⁷ Во времена Лессинга еще твердо верили в существование личности Гомера (слепой поэт, автор „Илиады“ и „Одиссеи“), взгляд, которому в конце XVIII века нанес решительный удар немецкий филолог Вольф в своем знаменитом исследовании: „Prolegomena ad Homerum“ (1795), положившем основу так называемому „гомеровскому вопросу“.

²²⁸ „Чести, которая впервые выпала на долю г-на Вольтера при первом представлении „Меропы“, удостоился впоследствии г-н Мармонтель при первой постановке „Аристомена“, и за ним, возможно, и многие другие“ (F. Nicolai: „Bibliothek der schönen Wissenschaften“. Bd. III, S. 177).

Кордье (Edw. Cordier de Saint-Firmin, ок. 1730—1816) — незначительный французский драматург. О Мармонтеле см. примеч. 93.

²²⁹ Лессинг имеет в виду пародию на „Меропу“, написанную сатириком Галлетом (Gallet) и его собутыльниками. Полицинель (французское название комического персонажа итальянской комедии масок — Пульчинеллы) выступает в единственном напечатанном сочинении Галлета: „Voltaire âne, jadis poète, en Sibérie“ (1750), в состав которого включена небольшая вещичка: „La Pétarade ou Polichinel auteur“. Кто этот „молодой поэт“, о котором Лессинг упоминает ниже, не выяснено.

Статья XXXVII

²³⁰ Павсаний (Pausanias, II век н. э.) — греческий писатель и путешественник. Приводимое повествование заключено в главе III кн. IV его знаменитого описания Греции и окружающих ее областей („Periegesis“, 143—180 н. э.), усаженного обстоятельными экскурсами в историю, мифологию и искусствоведение. Аполлодор (Apollodorus, II век н. э.) из Афин — греческий грамматик, автор многочисленных сочинений по грамматике, географии, мифологии и истории. Указанные события излагаются в конце второй книги трехтомного собрания мифов („Bibliotheca“), дошедшего до нас под его именем.

Гилин (С. Julius Huginus, ок. 64 до н. э. — до 16 н. э.) — римский грамматик, автор (?) собрания „Басен“, кратко пересказывающих сюжеты различных античных трагедий. История Кресфонта — Меропы изложена в 184-й басне.

²³¹ „Поэтика“, гл. XIV.

²³² 12 статей против употребления мяса включены в сборник Плутарха (ок. 46—120 н. э.) „Moralia“.

²³³ Барнс (Josua Barnes, 1654 (?) — 1712) — профессор греческой филологии. В 1694 г. и следующих изданиях в Кембридже собрания сочинений Еврипида в год появления XXXVII статьи „Гамбургской драматургии“ (1767) голландец L. K. Volckenaer (1715—1785) включил отвергнутый Барнсом отрывок, признав его принадлежащим Еврипиду, в свое сочинение „Euripidis Hippolytus et diatribe in deperditis Euripidis tragoedias“ (Лейден, 1768).

²³⁴ „Tusculanae disputationes“, кн. I, гл. XLVIII.

²³⁵ „Поэтика“, гл. XIII.

²⁸⁶ *Викториус* (Petrus Victorius — P. Vettori, 1499—1585) — выдающийся филолог, издал „Поэтику“ Аристотеля, перевел ее на латинский язык, а также написал к ней комментарий (1560).

Дасье (André Dacier, 1651 до 1722) — французский филолог, перевел на французский язык Горация, Платона, Плутарха и других античных авторов, а также „Поэтику“ Аристотеля, которую издал в 1692 г. с собственными комментариями („La Poétique d'Aristote, traduite en françois avec des remarques critiques sur tout l'ouvrage“).

²⁸⁷ *Клитемнестра* — согласно греческой мифологии, супруга микенского или аргосского царя Агамемнона, возглавлявшего поход греков против Трои, которого она убила, сговорившись со своим любовником Эгистом, за что в свою очередь погибла от руки своего сына Ореста, отомстившего за гибель отца. История преступления Клитемнестры и мести Ореста послужила сюжетом многочисленных трагедий античных писателей.

Статья XXXVIII

²⁸⁸ *Курциус* (Michael Conrad Kurtius, 1724—1801) издал в 1753 г. „Поэтику“ Аристотеля со своими примечаниями. В „Фоссовской газете“ от 23 августа 1753 г. Лессинг очень сочувственно отозвался о переводе.

²⁸⁹ „Поэтика“, гл. VIII.

²⁴⁰ „Поэтика“, гл. XI.

²⁴¹ „Поэтика“, гл. X.

²⁴² „Поэтика“, гл. XIV.

²⁴⁸ „Царь Эдип“ — трагедия Софокла. В конце IV акта (перед последним выступлением хора: стасим IV) Эдип через пастуха узнает о том, что он убил своего отца и женился на собственной матери. За этим следует самоубийство последней и самоослепление Эдипа.

²⁴⁴ „Ифигения в Тавриде“.

Статья XXXIX

²⁴⁵ В „Lettres familières“ знаменитый французский политический писатель, историк, основоположник европейского либерализма, Монтескье (1689—1755) писал 5 декабря 1750 г. графу Гаско, что принужден был покинуть литературный кружок „просвещенного итальянца“ аббата Олива, так как не в силах был переносить диктаторских замашек патера Турнмина (см. примеч. 224). В примечании к этому месту сообщается, что Турнмин позволял себе насмешки над Монтескье, на что последний отвечал тем, что заявлял каждому, заводившему речь о Турнмине: „Qui est-ce que le Père Tournemine? Je n'en ai jamais entendu parler“, что крайне огорчало самолюбивого патера.

²⁴⁶ В предпосланном „Меропе“ письме к Маффеи.

²⁴⁷ Сюжетическому эффекту.

²⁴⁸ „Гелла“ („Helle“) — трагедия, воспроизводящая судьбу дочери Агамея и Нефелы, бежавшей вместе с братом от происков мачехи. Во время бегства Гелла упала в море, получившее по этому случаю название Геллеспонта. Пьеса, об авторе которой ничего неизвестно, упоминается лишь в гл. XIV „Поэтики“ Аристотеля.

²⁴⁹ *Полибий* (Polibius, 205—123 до н. э.) — знаменитый греческий историк, автор многотомной Всеобщей истории. Упомянутый отрывок из Еврипида приводится в гл. XXVI кн. XII названного труда.

²⁶⁰ Лишь Дасье, так как у Корнелия нет подобного предположения. Зато Вольтер в своем письме к Маффеи говорит о „молодом Кресфонте“.

²⁵¹ *Рейнесий* (Thomas Reinesius, 1587—1667) в сочинении „Variarum lectionem de scriptoribus sacris et profanis classicis, libri III“.

²⁵² „*Физст*“ („Atreus und Thyestes“) — трагедия в стихах (опубликована в „Beiträge zum deutschen Theater“ в 1766 г.). О Вейссе см. примеч. 144.

²⁵³ *Ино* — мачеха упоминавшейся выше Геллы (см. примеч. 248). *Антиопа* — дочь речного бога Асона, возлюбленная Зевса. От отца богов она родила двух сыновей, которые, мстя за мать, до смерти замучили *Дирку* — жену Ликея, прежнего мужа Антиопы, в свое время отвергшего ее. Разгневанный жестокостью ее сыновей, Дионис поразил Ино безумием. От трагедий Еврипида, разрабатывавших упомянутые мифы, до нас дошли лишь незначительные отрывки.

Статья XL

²⁵⁴ Трагедия „*Кресфонт*“ („Il Cresfonte“) Ливьера (Gianbattista Liviera) опубликована автором в 1588.

Помпонио Торелли (Pomponio Torelli, 1539—1608) — граф, итальянский драматург, поэт и ученый. Написал пять трагедий, в том числе „*Меропу*“ („*Меропе*“, 1598). Маффеи высоко ценил эту трагедию.

Статья XLI

²⁵⁵ В XVII веке, характеризующемся в Италии экономическим падением и феодальной реакцией, итальянская литература, в частности драма, переживала период глубокого упадка. Из литературы исчезает большое идейное содержание, на первый план выдвигается любование „эффектной“ барочно-прециозной самодовлеющей формой. Интерес к драме резко падает, театр отрывается от литературы, главные свои силы уделяя импровизированной *Commedia dell'arte* — формально блестящей, но внутренне пустой, и опере, которая все более превращается в костюмированный концерт, в демонстрацию вокального сладкозвучия, вправленного в раму пышных декораций и всевозможных сценических „эффектов“. В начале XVIII века образованные слои дворянства и буржуазии поднимают борьбу против стиля барокко. Их лозунгом становится классицизм, они широко используют опыт французской драматургии XVII века, однако не создают ничего значительного (Мартелли, Гравина и др.). Итальянская драма продолжает владеть очень скудным существованием, и лишь „*Меропы*“ Маффеи явилась симптомом начавшегося подъема итальянской драматургии.

²⁵⁶ *Леонардо Адами* (Leonardo Adami, 1691—1719) — итальянский филолог и историк. Приведенные стихи — перифразировка строк древнеримского поэта Проперция.

²⁵⁷ *Де ла Лендель* (De la Lindelle) — вымышленное лицо, маской которого прикрывался Вольтер для того, чтобы в форме письма, адресованного самому себе, подвергнуть „*Меропу*“ Маффеи беспощадному критическому разбору. Чтобы сделать мистификацию более убедительной, он написал ответ г-ну де ла Ленделю, в котором приводит ряд весьма бледных аргументов в извинение недостатков трагедии Маффеи. В изданиях „*Меропы*“ Вольтера оба письма помещаются перед трагедией.

²⁵⁸ *Янус* — древнеиталийское божество времени, начала и конца всякого дела и явления. Изображается с двумя лицами, обращенными в противоположные стороны, откуда и его прозвище — двулицкий.

²⁵⁹ В своей 3-й сатире крупнейший французский дидактический поэт и теоретик классицизма Буало (Nicolas Boileau Despréaux, 1636—1711) вы-

смеивает драматурга Кино (см. примеч. 100) и его трагедию „Astrate, Roi de Туг“ (1664) за то, что в ней герою передается кольцо как символ любви и королевского могущества („Surtout l'anneau royal me semble bien trouvé“), очевидно, потому, что этот прием был сильно затаскан на сцене того времени.

²⁶⁰ *Нестор* — мудрый старец, воин и оратор, царь Пилоса, принимавший участие в осаде Трои. В „Илиаде“ Гомера неоднократно выступает с пространными воспоминаниями.

²⁶¹ *Филомела* — дочь аттического царя Пандиона, превращенная в птицу (ласточку или соловья — согласно „Метаморфозам“ Овидия). Сравнение Вергилия относится к певцу Орфею, оплакивавшему утрату своей жены Евридики.

²⁶² Вергилий, „Георгики“, кн. IV, стр. 511—512 (русский перевод С. Шервинского — Вергилий. „Сельские поэмы“, изд. „Academia“, М. — Л. 1933).

²⁶³ Horatius, „De arte poetica“ p. 4.

Статья XLII

²⁶⁴ *Пфаф* (Christoph Matthäus Pfaff, 1686—1760) — протестантский богослов, с которым Маффеи полемизировал по теологическим вопросам.

²⁶⁵ *Банаж* (Jacques Basnage de Beauval, 1653—1723) — протестантский богослов, с которым Маффеи также полемизировал по теологическим вопросам.

²⁶⁶ Ответ Маффеи опубликован в 1745 г. в вероискском издании (инкварто) „Меропы“. В нем Маффеи весьма успешно полемизирует с Вольтером, от защиты переходя к нападению — давая обстоятельный перечень недостатков „Меропы“ Вольтера.

Статья XLIV

²⁶⁷ См. о нем примеч. 2.

²⁶⁸ Лессинг употребляет здесь понятие гений не в смысле высшей степени умственной и творческой одаренности, но как синоним поэтической одаренности вообще, в отличие от одаренности научной, критической и пр.

²⁶⁹ *Гедлен* (François Hédelin, Abbé d'Aubignac, 1604—1676) — автор влиятельной в свое время книги „Pratique du Théâtre“ (1657), заключающей в себе свод обязательных для драматурга правил, основанных на „Поэтике“ Аристотеля. Согласно Гедлену (кн. II, гл. VI), действие пьесы не должно выходить за пределы строго очерченного, легко обозримого зрителем неизменного пространства.

²⁷⁰ В своем 3-м „Рассуждении о драматической поэзии“: „Sur les trois unités d'action, de jour et de lieu“.

²⁷¹ Так называемый средний занавес (Mittelgardine), замыкающий авансцену, — обычный во времена Лессинга атрибут сценического оформления.

Статья XLV

²⁷² См. примеч. 270.

Статья XLVI

²⁷³ Аристотель говорит об этом в гл. VIII „Поэтики“: „Фабула бывает единой не в том случае, когда она сосредоточивается около одного лица, как

думают некоторые. Ведь с одним лицом может происходить бесчисленное множество событий, из которых иные совершенно не представляют единства. Таким же образом может быть и много действий одного лица, из которых ни одно не является единым действием... Поэтому как и в других подражательных искусствах единое подражание есть подражание одному предмету, так и фабула должна быть воспроизведением единого и притом цельного действия, ибо она есть подражание действию. А части событий должны быть соединены таким образом, чтобы при перестановке или пропуске какой-нибудь части изменялось и потрясалось целое. Ведь то, что своим присутствием или отсутствием ничего не объясняет, не составляет никакой части целого“.

²⁷⁴ Одной из характернейших черт испанской драматургии „золотого века“ (конец XVI, первая половина XVII века, — творчество Лопе де Вега, Кальдерона, Тирсо де Молины и др.), оказавшей заметное влияние на развитие французской драмы XVII века (Гарди, Ротру, Мере, Сюдери, ранний Корнель), был ее необычайный динамизм, особенно полно раскрывавшийся в пристрастии авторов к крайне сложным и запутанным интригам, нередко ошеломлявшим зрителя своей барочной витиеватостью. „Затягивайте узел интриги с самого начала, затягивайте вплоть до самого конца“ — восклицал, улавливая нерв века, Лопе де Вега в своем манифесте „Новое искусство писать комедии“. Эгог культ интриги, авантюрной тематики (ср. плутовской и рыцарский роман) является таким отражением специфических условий развития Испании, с ее колониальным авантюризмом, феодальным культом „плаща и шпаги“, стремительным движением золотого потока, взбросившим Испанию на вершины могущества, но и определившим ее последующее падение, начало которого уже ясно проступало в эпоху „золотого века“.

²⁷⁵ Намек в первую очередь направлен на Вольтера, который в своих „Lettres anglaises“ (письмо 18) оспаривал наличие у Шекспира, „несведующего в правилах“, даже и „малейшего проблеска хорошего вкуса“, а в „Dissertation sur la Tragédie“, предпосланном Семирамиде, называл „Гамлета“ варварским произведением, „плодом воображения пьяного дикаря“. См. также XVIII, 338.

Статья XLVII

²⁷⁶ „Херей и Каллироя“ — авантюрно-„эротический“ роман Харитона из Афродисии (I или II век н. э.), впервые опубликован с приложением латинского перевода и комментария амстердамским ученым д'Орвилем (J. Ph. d'Orville, 1696—1751) в 1750 году (русские переводы: Спб. 1763; Калуга, 1793). Место, на которое ссылается Лессинг, находится в гл. XI, кн. II романа.

Статья XLIX

²⁷⁷ „Креуза“ („Kreusa, Queen of Athens“; впервые представлена в 1754) — слабая пьеса незначительного английского драматурга Уайтхеда (W. Whitehead, 1715—1785).

²⁷⁸ Т. е. Аристотеля, уроженца Стагиры (Халкидика).

²⁷⁹ Иронический намек на склонность Вольтера скрываться за различными вымышленными именами (см. примеч. 75, 169, 257).

Статья L

²⁸⁰ Бечелли (Giulio Cesare Vecelli, 1683—1750) — итальянский историк литературы и педагог. В 1736 г. в Вероне он издал „Меропу“ Маффей.

²⁸¹ *Поэтика*, гл. XVIII.

²⁸² *Бальгорн* (Johan Ballhorn, 1631—1699) — любекский типограф, приобретает своеобразную известность тем, что называл свои издания букварей „исправленными“, в то время как все исправление заключалось лишь в том, что на последней странице букваря, где обычно изображался петух со шпорами, он помещал изображение петуха без шпор, с подложенным под него яйцом. Имя Бальгорна быстро стало нарицательным для обозначения людей, предпринимающих никчемные и смехотворные исправления чего-либо.

²⁸³ В письме к Маффеи.

Статья LI

²⁸⁴ *Шеврье* (François Antoine de Chévrier, ум. 1762) — драматург и сатирик. Не писал произведения под заглавием, указываемым Лессингом в подстрочном примечании, но в 1755 г. опубликовал „Observationss sur le théâtre dans lesquelles on examine avec impartialité l'état actuel des spectacles de Paris.“

²⁸⁵ *Кампистрон* (Jean Galbert de Campistron, 1656—1723) — посредственный французский драматург, подражатель Расина, с 1701 года — академик. Его поверхностные, но не лишенные изящества трагедии пользовались в свое время значительным успехом. Лучшие из них: „Андроник“ („Andronic“, 1685) и „Тиридат“ („Tiridate“, 1691). Комедия „Исправленный ревнивец“ („Jaloux désabusé“) — представлена впервые 13 декабря 1709 г.

Статья LII

²⁸⁶ Пьеса „Торжество честных женщин“ („Der Triumph der gute Frauen“) впервые опубликована в 1748 году в „Beiträgen zum dänischen Theater“ Шлегеля (о нем см. примеч. 2).

²⁸⁷ Комедия „Деловой бездельник“ („Der geschäftige Müssiggänger“, 1741) — опубликована в 1743 г. в четвертой части „Немецкой сцены“ Готтшеда. Торговец мехами — одно из главных действующих лиц комедии.

²⁸⁸ Комедия „Таинственный человек“ („Der Geheimnissvolle“, 1746) опубликована в 1747 г. В предисловии к комедии Шлегель указывает на приводимые Лессингом в примечании строки мольеровского Мизантропа как на источник центрального характера комедии.

²⁸⁹ „Недоверчивый“ („Der Misstrauische“) — единственная комедия Кронегка (о нем см. примеч. 4).

²⁹⁰ *Мендельсон* (Moses Mendelssohn, 1729—1786) — философ-просветитель, друг Лессинга.

²⁹¹ *Агенор* — супруг добродетельной Юлианы, за которой безрезультатно ухаживал Никандр.

Статья LIII

²⁹² *Аббат Вуазенон* (Claude Henri Fuseé, Abbé de Voisenon, 1708—1775) — комедиограф, поэт, автор гривуазных „contes“, друг Вольтера, с 1772 г. член французской Академии. Утверждение Шеврье относительно того, что Графиньи (см. примеч. 142) заимствовала свою „Сению“ из одной его пьесы, очевидно, плод какого-то недоразумения.

²⁹³ *Фавар* (Marie Justine Benedicte Favart, 1727—1772) — известная актриса, жена драматурга Фавара (см. примеч. 58), автор ряда самостоятельных или в содружестве с мужем написанных пьес, как, например, упомя-

нудой комической оперы „Annette et Lubin“ („Аннет и Любен“, 1762), сюжет которой почерпнут из одной новеллы Мармонтеля.

²⁹⁴ „Школа жен“ („L'école des femmes“) — комедия в пяти актах в стихах, впервые представлена 26 декабря 1662 г. Совместно с предшествовавшей ей комедией „Школа мужей“ („L'école des maris“, 1661) знаменовала поворот Мольера от фарсов в сторону психологических, социально заостренных комедий. В легкой живой форме в комедиях трактуются проблемы буржуазной семьи, брака, отношения к женщине. Комедия вызвала ожесточенные нападки врагов Мольера, отвечавшего на них полемической комедией „La critique de l'école des femmes“ (1663). Интрига комедии у Мольера построена на том, что Арнольф, старый опекун Агнессы, возлюбленной Ораса, тщательно стремится развести влюбленных (см. стр. 267).

²⁹⁵ Трюбле (Nicolas Charles Joseph Trublet, 1697—1770) — французский критик, примыкал к школе защитников нового искусства во главе с Ударом де ла Мотт (см. примеч. 141) и Фонтенелем (см. примеч. 296). Написал „Essais sur divers sujets de littérature et de morale“ (1736).

²⁹⁶ Фонтенель (Bernard le Bovier de Fontenelle, 1657—1757) — влиятельный французский писатель, племянник великого Корнеля, друг Трюбле. С 1691 г. член французской Академии, с 1697 г. — ее постоянный секретарь. Написал множество произведений: художественных (стихи, оперы, пасторали, комедии, трагедии, диалоги, галантные письма), критических (знаменитые „Eloges des académiciens“, 1708 и 1719), исторических, философских и научных. Наиболее значительным его сочинением была „История оракулов“ („Histoire des oracles“, 1687), с позиций рационализма наносившая удар религии и престижу духовенства. Его вера в прогресс, пропаганда рационализма, точных знаний, защита прав исторической критики делают его одним из зачинателей французского просвещения, нашедшего свое высшее выражение в деятельности Вольтера и энциклопедистов.

²⁹⁷ Скаррон (Paul Scarron, 1610—1660) — видный представитель французской литературы XVII века. Писал стихи, комедии, драмы, повести, „бурлескные“ пародии на героический эпос („Le Virgile travesty“, 1648), охотно черпая из сокровищницы итальянской (бурлеска) и испанской литературы. Его наиболее знаменитое произведение — авантюрный роман из актерского быта „Le roman comique“ (1651), наряду с романами Сореля и Фюретьера — ярчайший памятник французского буржуазно-реалистического романа XVII века. Заостренное против канонов феодально-аристократической литературы с ее условным „высоким“ стилем, культом „величественного“ и „дарственного“, творчество Скаррона в значительной мере окрашено в тона плебейски-сочного, зачастую буффонного комизма; „испанская повесть“ Скаррона — „Тщетная предосторожность“ („La précaution inutile“). Герой повести — испанец дон Педро, который, не доверяя добродетели ученых женщин, женится на простушке, однако очень скоро становится рогалям.

²⁹⁸ Страрарола (Giovanni Francesco Straparola, ум. ок. 1557) — итальянский писатель эпохи Возрождения. „Веселые ночи“ („Piacevoli notti“, Венеция, 1550—1553) — книга новелл большей частью нескромного содержания. Лессинг ссылается на 4-ю новеллу 4-й ночи.

²⁹⁹ „Vie de Molière, avec des petits sommaires de ses pièces“ (1739).

³⁰⁰ В своей полемической пьесе „La critique de L'école des femmes“ (см. примеч. 294).

Статья LIV

³⁰¹ „Отечественные события“ Horatius, „Ars poetica“, p. 287.

³⁰² Джон Банкс (John Banks, ум. ок. 1706) — английский драматург.

„Несчастный любимец, или Граф Эссекс“ („The Earl of Essex or The unhappy favourite“, 1682) — его седьмая и последняя трагедия. Пьеса отличается драматической выразительностью, ярким изображением страстей. Об историческом Эссексе и его судьбе, а также о трагедии Т. Корнеля „Эссекс“ см. примеч. 164.

³⁰³ О *ла Кальпренед* см. примеч. 162.

Бойе (Claude Boyer, 1618—1698) — аббат, французский драматург, соперник Корнеля. Его трагедия об Эссексе (1672), холодная и сухая, не имела успеха.

³⁰⁴ *Даниэль* (Samuel Daniels, 1562—1619) — английский поэт и историк. *Филостас* („Tragedy of Philotas“) была им написана в 1605 г. Трагедия встретила нарекания, так как в ней усмотрели изображение судьбы всего лишь несколько лет назад (1601) казненного графа Эссекса. В специальном приложении к трагедии автор поспешил опровергнуть это мнение. (В трагедии изображается трагическая судьба Филота, сына македонского полководца Парменнона, заподозренного в заговоре против царя Александра и казненного в 329 г.).

Статья LV

³⁰⁵ В „трагикомедии“ Корнеля „Сид“ („Le Cid“, 1756) граф Гормас в гневе дает пощечину отцу Сиды, престарелому графу Диего (акт I, сцена 4). Мстя за отца, Сид убивает обидчика.

³⁰⁶ В своем комментарии к „Сиду“.

³⁰⁷ *Скюдери* (Georges de Scudéry, 1601—1667) — французский драматург, соперник Корнеля. Написал 16 пьес, из которых 12 трагикомедий.

Буаробер (François le Métel de Boisrobert, 1592—1662) — инициатор французской Академии (1634), любимец кардинала Ришелье, написал 18 пьес, в том числе 9 трагикомедий.

³⁰⁸ Лессинг чрезмерно сужает содержание жанра. Трагикомедиями первоначально назывались пьесы, в которых смешивались трагический и комический элементы, как то было обычно в средневековых мистериях, позже так стали именоваться пьесы не в строгом трагическом стиле, иногда с примесью комизма, нередко со счастливыми развязками.

³⁰⁹ *Гарнье* (Robert Garnier, 1534—1590) — крупнейший французский драматург XVI века, один из основоположников классической, ориентированной на Сенеку, трагедии во Франции. „Bradamante“ (1582) — его единственная „трагикомедия“, опирающаяся на 44—46 песни „Неистового Роланда“ Ариосто.

„Историки французского театра“ — братья Парфе (Parfait), авторы пятнадцатитомной „Histoire du théâtre français“ (Амстердам, 1735 и сл.). Цитируемые Лессингом строки взяты из т. IV названного труда.

³¹⁰ В прологе к „Амфитриону“. Нижеследующие слова произносит бог Меркурий.

Статья LVI

³¹¹ Говоря: „Les acteurs mêmes sont très embarrassés à donner ce soufflet“ („Сами актеры очень стесняются давать пощечину“), Вольтер, собственно, имеет в виду не получение, но дачу пощечины.

³¹² Маски — характерный атрибут античного театра.

³¹³ Первоначально: Акт II, сцена I, в позднейших изданиях стихи отсутствуют.

³¹⁴ Закон против дуэли был издан Людовиком XIII по настоянию кардинала Ришелье в 1626 г.

³¹⁵ Нижеследующий факт заимствован Лессингом из „History of England“ („История Англии“) Д. Юма.

Статья LVII

³¹⁶ Жители Гаскони (провинция в юго-западной Франции) издавна славились своим хвастовством. Отсюда: *гасконада* — термин, обозначающий безудержное хвастовство. Образ *гасконца* — хвастуна и враля (ср. „Тартарена из Тараскона“ Доде) прочно вошел во французскую литературу.

³¹⁷ *Люцифер* (собственно, носитель света) — в римской мифологии олицетворение утренней и вечерней звезды. Христианская мифология преобразила Люцифера в сатану, бывшего ангела, восставшего на бога и низвергнутого им в ад (ср. Данте, Вонделя, Мильтона и других поэтов, разработавших образ Люцифера).

Статья LIX

³¹⁸ Horatius, „Ars poetica“, p. 97.

³¹⁹ Намек на последователей Готтшеда (о нем см. примеч. 86), продолжавших упорно отстаивать каноны французского „псевдо“-классицизма (Шабе, Шёнеих, Триллер — J. J. Schwabe, Ch. O. von Schönaich; D. W. Triller и др.).

³²⁰ Poleмический выпад против Буало, предлагавшего поэтам в своем „Поэтическом искусстве“ (1674) изучать „природу“ („пусть природа будет единственным предметом вашего изучения“) сквозь призму двора и города („изучайте двор и знакомьтесь с городом“).

³²¹ *Речи Гекубы* (героини одноименной трагедии Еврипида), переживающей потерю государства, пожар родной Трои, рабство, гибель мужа и всех своих детей, лишены высокопарности, пронизаны подлинным глубоким чувством. Ее безутешная скорбь — особенно скорбь матери — выражается в словах, волнующих своей простотой и непосредственностью.

³²² Трагедия *Джонса* (Henry Jones, ум. 1770) „Граф Эссекс“ („The Earl of Essex“) вышла в свет в 1753 г. и имела значительный успех. Написанная более изысканным языком, чем трагедия Банкса, она, тем не менее, как и „Граф Эссекс“ (1752) *Брука* (Henri Brooke, ок. 1706—1783), уступает ей в яркости и непосредственности. О Бен-Джонсоне см. примеч. 112.

³²³ *Джеймс Ральф* (James Ralph, ум. 1762) — английский драматург и историк. Его трагедия об Эссексе (1731), имевшая лишь посредственный успех, носит название „Fall of the Earl of Essex“ („Падение графа Эссекса“).

Статья LX

³²⁴ Этот так и оставшийся Лессингу неизвестным испанский драматург — современник Кальдерона Антонио Куэлло (Antonio Coello, 1652). Его трагедия вышла в свет в 1638 г.

³²⁵ *Герцог Алансонский* — третий брат французского короля Карла IX, долженствовавший в 1572 г. жениться на Елисавете.

Статья LXII

³²⁶ *Героические представления* (Staats- und Heldensactionen, или, как они обычно называются: Haupt- und Staatsactionen) — популярный в XVII и в начале XVIII века в Германии драматический жанр (бюргерский вариант

„высокой“ барочной трагедии). Подробнее о нем см. „Послесловие“, 1. Источником „героических представлений“ помимо испанских авантюрно-барочных драм и немецких барочных трагедий являлись также итальянская опера, остатки репертуара английских комедиантов, прибывших в Германию в конце XVI века, барочные романы, библия.

³²⁷ *Лопе де Вега* (Lope de Vega, 1562—1635) — наряду с Кальдероном величайший представитель испанской драмы „золотого века“ (см. примеч. 274).

Вирус (Cristoval de Virues, ок. 1550—1610) — воин, драматург, поэт, был первым, как и Сервантес, установившим деление испанской драмы на три хорнады.

³²⁸ „Новое искусство писать комедии“ („Arte nuevo de hazer Comedias“, 1609) — драматургический манифест, оказавший значительное влияние на развитие испанского театра. Полемизируя со сторонниками безусловного подчинения канонам поэтики Аристотеля, обвинявшим его в нарушении установленных „правил“, Лопе отстаивает национальную самобытность творчества, определяемого мировоззрением нации и эпохи, обосновывает теорию о смешении трагического и комического, высокого и низкого, защищает типичный для испанской драмы культ интриги. См. также XIX, 339 и сл.

³²⁹ *Сервантес* (Miguel de Servantes Saavedra, 1547—1617) — автор „Дон Кихота“, был также выдающимся драматургом. Его перу принадлежит ряд пьес во главе с величественной национальной трагедией „La Numancia“, прославляющей героизм жителей испанской крепости, погибших, но не сдавшихся войскам Сципиона Африканского, четырнадцать лет осаждавшего город. Весьма примечательны также его яркие жизнерадостные интермедии, переведенные на русский язык А. Н. Островским.

Комедия (Comedia) — собирательное название для испанских пьес, безразлично трагического или комического характера.

Статья LXIII

³³⁰ *Редондилья* (Redondilla — собственно: колечко) — строфа в четыре строки из четырехстопных трохеев, рифм. abba.

³³¹ *Глосса* (Glosa) распространенная форма старой испанской поэзии: стихотворение, написанное на тему стихотворного отрывка, помещенного в эпиграфе (Mote, motto), причем каждый стих mote вплетается в соответствующую строфу глоссы. В Германии глоссу культивировали братья Шлегели.

Статья LXVIII

³³² *Августино де Монтиано и Луйандо* (Augustino de Montiano y Luyando, 1697—1770) стремился преобразовать испанский театр в духе французского классицизма. Его трагедия „*Виргиния*“ („Virginia“, 1750) частично подсказала Лессингу сюжет его „*Эмили Галотти*“. В 1754 г. в указанном ниже номере „Театральной библиотеки“ Лессинг напечатал из нее значительный отрывок в своем переводе.

³³³ *Гансвурст* — шут (см. примеч. 128), в испанских пьесах именовался gracioso.

Статья LXIX

³³⁴ В своем „Кратком сопоставлении Менандра и Аристофана“.

Менандр (342—291 до н. э.) — афинский комедиограф, крупнейший представитель так называемой „новой“ аттической комедии, разрабаты-

вавшей бытовую (вопросы семейных отношений, любви, брака) тематику, чуждую политической заостренности и элементов фантастики, столь типичных для „древней“ аттической комедии, величайшим представителем которой являлся комедиограф-сатирик *Аристофан* (ок. 450 — ок. 385 до н. э.).

Сенека (L. Annaeus Seneca, ок. 4 до н. э. — 65 н. э.) — выдающийся древнеримский философ-стоик и драматург. Его трагедии — единственный дошедший до нас образец римской трагедии (на русский язык переведены С. Соловьевым, „Academia“, М. — Л. 1933) оказали огромное влияние на развитие европейской драмы эпохи Возрождения, барокко и классицизма XIV—XVII и отчасти XVIII столетия (французский буржуазный революционный классицизм).

Теренций (Publius Terentius Afer, ок. 200—159 до н. э.) — знаменитый древнеримский комедиограф, перенесший на римскую почву бытовую эллинистическую комедию Менандра.

³³⁵ Виланд (см. примеч. 108) в своем философском романе „Agathon“ (кн. XII, гл. I).

³³⁶ *Готический* (Gotisch) — в эпоху просвещения синоним всего варварского, грубого, устаревшего.

³³⁷ В Вене дольше, чем в других местах, удерживалась популярность Гансвурста (см. примеч. 128 и „Послесловие“, раздел 1), продолжавшего фигурировать не только в комедиях, но и в трагедиях. Так даже „Мисс Сару Сампсон“ Лессинга играли со вставными эпизодами, в которых действовал Гансвурст.

³³⁸ Французские эротические романы, составлявшие излюбленное чтение немецкой аристократии XVIII века, очень часто выходили без обозначения имени автора, с пометкой: печатано в Пекине, Константинополе, на острове Цитеры.

Статья LXX

³³⁹ „Смешанная драма“ — термин, встречающийся в немецкой драматургии XVII века.

³⁴⁰ *Романус* (Karl Franz Romanus, 1731—1787) — немецкий комедиограф. Комедия „Братья“ („Die Brüder“) издана в 1761 г.

О *Сенфуа* см. примеч. 146 и 377.

³⁴¹ Комедия Теренция „Братья“ („Adelphoi“; ок. 162 до н. э.) представляет собой обработку одноименной комедии Менандра (см. примеч. 333), с использованием одного эпизода из комедии „Умирающие“ („Synprothneskontes“) Дифила (современник Менандра. Представитель новоаттической комедии. Из его многочисленных произведений до нас дошли лишь отрывки. Суждения древних характеризуют его как даровитого писателя). В пьесе выведены два брата: Микион, холостяк, живущий в городе, и Демеа, отец семейства, консерватор, ревнитель строгих нравов, деревенский житель. У него два сына, одного из них (Эскина) он отдал на воспитание Микиону, который усыновляет его и воспитывает в духе крайней терпимости к его юношеским увлечениям, другого (Клесифона) Демеа держит при себе в деревне и обращается с ним весьма сурово. Теренций показывает результат этих двух различных методов воспитания, причем победа в конечном счете склоняется на сторону либеральных принципов Микиона, ибо, несмотря на всю строгость отца, Клесифон все же весьма далек от добродетели (для него Эскин похощает куртизанку из дома сводника). Эскин же, которого Демеа считает существом погибшим, обнаруживает в себе благородного человека: он сохраняет верность соблазненной им девушке Памфиле, с которой, получив на то разрешение отца, соединяется узами брака. См. также статью ХСVII

и сл. Русский перевод „Братьев“ Теренция (П-ского) напечатан в „Ученых Записках Казанского университета“ за 1873 г.

³⁴² В „Vie de Molière“ („Жизнь Мольера“).

³⁴³ Лактанций, „Institutiones divinae“, (ок. 310 н. э.) кн. I, гл. XXIII.

Статья LXXI

³⁴⁴ В 1704—1710 гг. Вольтер был учеником иезуитской гимназии Louis le Grand.

³⁴⁵ *Донат* (Alius Donatus, ок. 350 н. э.) — римский грамматик и ритор. Наряду с другими сочинениями написал представляющий значительный интерес комментарий к Теренцию, дошедший до нас в отрывках, с позднейшими вставками и искажениями.

Статья LXXII

³⁴⁶ *Дасье* (Anne Dacier, 1654—1720) — ученая супруга упомянутого в примеч. 236 французского филолога Андре Дасье, издала в 1688 г. свой прозаический перевод Теренция (в трех частях), снабдив его введением и примечаниями.

Новейший немецкий перевод Теренция (1753) принадлежит Патце (J. S. Patze, 1727—1787). В 1754 г. в берлинской газете Лессинг назвал его „отличным поэтом“ и „удачным переводчиком Теренция“.

Статья LXXIII

³⁴⁷ „Оракул“ („L'oracle“) — одноактная комедия, впервые представлена 22 марта 1740 г. О *Сенфуа* см. примеч. 146 и 377.

³⁴⁸ „Непредвиденная развязка“ („Le dénouement imprévue“) — одноактная комедия, впервые представлена 10 декабря 1724 г. Немецкий переводчик — Крюгер (см. примеч. 180).

О *Мариво* см. примеч. 127.

³⁴⁹ *Петр* — арендатор Арганты, за определенную мзду берущийся примирить отвергнутого Доранта с его судьбой.

³⁵⁰ „Ричард III“ („Richard der Dritte“) — трагедия в пяти актах в стихах (1765), рисующая кровавые злодеяния честолюбивого деспота, последнего представителя династии Плантагенетов (Ричард III, герцог Глостер, 1452—1485, младший сын герцога Ричарда Йоркского, был вождем феодальной реакции, ожесточенно боролся с абсолютистской партией. Его краткое двухлетнее царствование, начавшееся с предательского убийства законных наследников престола, малолетних сыновей Эдуарда IV, было полно волнений и казней). В европейскую литературу образ Ричарда III введен Шекспиром („Life and death of king Richard III“).

³⁵¹ „Герцог Микель“ („Herzog Michel“, 1750) — одноактная комедия Крюгера (см. примеч. 180), пользовавшаяся значительной популярностью в Германии XVIII века. Содержание пьесы состоит в том, что крестьянин, поймавши соловья, рассчитывает обогатиться от его продажи, в связи с чем строит воздушные замки, но соловей улетает, и Микель остается тем, чем был. Ср. басню Лафонтена „La laitière et le pot au lait“.

³⁵² В предисловии к 1-му изданию комедии (1763).

³⁵³ Согласно грамматике Т. К. Донату (ок. 400 до н. э., „Vita Vergilii“), этими словами Вергилий отвечал обвинявшим его в плагиате у Гомера.

³⁵⁴ См. XX, примеч. 144.

³⁵⁵ *Шмид* (Christian Heinrich Schmid, 1746—1800) — профессор риторики и поэзии в Гисене. Автор значительного для своего времени труда „*Theorie der Poesie nach den neusten Grundsätzen*“ („Новейшие основы теории поэзии“), к которому он в 1767—1769 гг. издал дополнения.

Статья LXXIV

³⁵⁶ „Поэтика“, гл. VI (см. примеч. 376).

³⁵⁷ „Поэтика“, гл. XIII, „... не следует изображать на сцене переход от счастья к несчастью людей хороших, так как это не страшно и не жалко, а возмутительно. И не следует изображать переход от несчастья к счастью дурных людей, так как это совершенно нетрагично: тут нет ничего необходимого, ни возникающего чувства общечеловеческого участия, ни сострадания, ни страха. Не следует изображать и переход от счастья к несчастью совершенных негодяев. Такой состав событий, пожалуй, вызвал бы чувство общечеловеческого участия, но не сострадание и страх. Ведь сострадание возникает при виде того, кто страдает невинно, а страх — из-за того, кто находится в одинаковом с нами положении. Поэтому такой случай не вызовет ни сострадания, ни страха. Итак, остается тот, кто стоит между ними...“

³⁵⁸ *Кребильон* (Prosper Jolyot de Crébillon старший, 1674—1762) — последний крупный представитель дворянской классицистической трагедии во Франции. Тяготел к напыщенному, манерному слогу, к мелодраматическим эффектам (показ кровавых злодеяний, пыток, за что и получил прозвище *le Terrible*), к сложной запутанной интриге, превалировавшей над разработкой характеров. Во всем этом проявляется процесс распада придворной трагедии как жанра, обусловленный углублявшейся деградацией французского дворянства XVIII века. Лучшее произведение Кребильона — трагедия „*Rhadamiste et Zénovie*“, (1711; русский перевод Висковатого, М. 1811).

³⁵⁹ Например, *Дасе* (см. примеч. 236) и *Курциус* (см. примеч. 238).

³⁶⁰ *Шенк* (Christian Ernst Schenk, 1733—1807); „*Das komische Theater*“ — сборник плохих комедий — был издан анонимно в Бреславле в 1759 г.

³⁶¹ В трагедии Софокла, названной ее именем, *Электра* плачет над урной брата, которую ей вручает сам мнимо-умерший.

³⁶² *Филоклет* — герой одноименной трагедии Софокла, вместе с греками отправился на войну с троянцами, был по дороге укушен змеей и, так как рана его распространяла крайнее зловоние, высажен по совету Одиссея на острове Лемносе, где и влачил печальное существование до последнего года осады Трои.

Об *Эдипе* см. примеч. 243.

³⁶³ В трагедии Расина „*Митридат*“ („*Mithridate*“), III акт, 5 сцена, герой пьесы, влюбленный в прекрасную *Мониму*, беднеет, слыша от нее, что она любит его старшего сына.

Статья LXXV

³⁶⁴ „*Риторика*“ („*Rhetorica*“), кн. III и так называемая „*Этика Никомеда*“ („*Ethica ad Nicomedem*“), кн. X. *Никомед* — сын Аристотеля, к которому последний и обращает свое сочинение.

³⁶⁵ В средние века, особенно в XIII и XIV вв., культ Аристотеля стоял чрезвычайно высоко. Схоластическая философия, во главе с Альбертом Великим и Фомой Аквинским, находилась всецело под влиянием греческого

мыслителя, учение которого о разных предметах знания, рассматриваемое под углом зрения интересов теологии, признавалось безусловно истинным.

³⁶⁶ В своих „Рассуждениях о драматической поэзии“ („Discours sur le poëme dramatique“).

³⁶⁷ В 1629 г.

³⁶⁸ Точнее — в конце 1674 г.

³⁶⁹ *Прусий* — повелитель Вифинии, персонаж трагедии „Никомед“ („Nikomède“, 1651), *Фока* — кровожадный деспот, узурпировавший византийский трон, одно из главных действующих лиц трагедии „Геракл“ („Hercule“, 1647). *Клеопатра* — героиня трагедии „Родогуна“ (см. т. XXIX и сл.). Следует заметить, что к Прусию неприложимо определение: „гнуснейшее чудовище“.

Статья LXXVI

³⁷⁰ „Поэтика“, гл. XIII.

³⁷¹ Там же.

³⁷² Целлер (*Philosophie der Griechen*, Bd. II) и другие, опираясь на гл. XVIII „Поэтики“ и гл. IX кн. II „Реторики“, где говорится, что честного человека может лишь радовать наказание злодея, истолковывают „филантропию“ (собственно, человеколюбие) Аристотеля в смысле удовлетворения врожденного каждому человеку чувства справедливости и законности. Однако неясно, почему для обозначения чувства указанного удовлетворения Аристотель обращается к термину, никогда в сущности не имевшему подобного значения; в связи с этим Витковский замечает: „Чувство удовлетворения по случаю торжества заслуженного возмездия вполне может соединяться в нас с чувством человеколюбия к гибнущему преступнику“.

³⁷³ *Гаульстон* (Theodor Goulston, ум. 1632) — английский переводчик и комментатор Аристотеля. Его латинский перевод греческого мыслителя появился в Лондоне в 1623 г.

³⁷⁴ О *Курциусе* см. примеч. 238.

³⁷⁵ М. Мендельсона.

Статья LXXVII

³⁷⁶ Лессинг приводит цитату в сжатом и неточном виде. Полный текст знаменитого определения гласит: „Трагедия есть воспроизведение действия серьезного и законченного, имеющего определенный объем, речью, украшенной различными ее видами отдельно в различных частях, — воспроизведение действием, а не рассказом, совершающее посредством сострадания и страха очищение подобных чувств“ („Поэтика“, гл. VI, перевод Н. И. Новосадского). Противопоставление („не при помощи рассказа, а сострадания и страха“), о котором Лессинг говорит ниже, — результат искажения текста „Поэтики“, обычного в изданиях того времени. В связи с этим оказываются беспочвенными и неверными все дальнейшие рассуждения Лессинга, в которых он пытается оправдать и объяснить мнимый „скачок“ Аристотеля.

³⁷⁷ Хотя Аристотель в заключительной главе „Поэтики“ и говорит о преимуществе трагедии перед эпопеей, он не отделяет последнюю от трагедии в отношении целей ее воздействия.

³⁷⁸ Лессинг имеет в виду высказывания Дасье, Мармонтеля, Дюбо, Курциуса, а также полемику, которая возникла по вопросу о цели трагедии в связи с толкованием знаменитого места гл. VI „Поэтики“ (см. примеч. 376) между ним и Николаи и Мендельсоном в 1756—1757 гг.

Вокруг вопроса о трагическом „очищении“ (слова Аристотеля, трактующие указанный вопрос, не вполне ясны и допускают различные толкования, объяснение же их, данное автором „Поэтики“ до нас не дошло) возникли споры и разноречивые толкования еще задолго до эпохи Лессинга (первые комментарии к „Поэтике“ Аристотеля, поднимающие вопрос о „катарсисе“, относятся к середине XVI века: V. Maddius: „In Aristotelis librum de arte poetica communes explanationes“, Vanet, 1550). К настоящему времени по данному вопросу накопилась огромная литература, особенно разросшаяся в XIX—XX вв. На смену этической теории Лессинга, сыгравшей выдающуюся роль в развитии буржуазной эстетики эпохи восхождения буржуазии как класса и в наши дни имеющей ряд сторонников (например, Медерек-Дюфур, Р. фон Готтшал и др.), пришли многочисленные теории („Медицинская“ теория Бернайса, теория возбуждения страстей — „Sollicitations-Theorie“ Ленерта, „чисто интеллектуалистическая“ теория Гаупта и др.), ни одна из которых не может, однако, претендовать на бесспорность, на исчерпывающее разъяснение вопроса об аристотелевском „катарсисе“.

³⁷⁹ Вернее — чувства, аффекты.

Статья LXXVIII

³⁸⁰ Во 2-м „Рассуждении о драматической поэзии“.

³⁸¹ „Поэтика“, гл. XIII.

³⁸² Дасье, в примеч. 8 к. гл. VI.

³⁸³ Марк Аврелий (121—180 н. э.) — римский император и философ.

В 6 параграфе кн. II своих „Размышлений“ он писал: „Первоначально трагедии должны были напоминать зрителям о том, что известные события по природе происходят известным образом, и о том, что развлекающее их на сцене не должно быть тягостным для них и на большой сцене — в жизни. Ибо зрители воочию убеждаются, что известные события должны совершаться именно таким образом и что приходится мириться с ними и тем, которые восклицают: „О Китерон!“ (перевод С. Роговина, изд. Сабашниковых, М. 1914). Приведенное восклицание принадлежит царю Эдипу в трагедии Софокла „Эдип царь“, ст. 1391.

³⁸⁴ Согласно „Этике“ Аристотеля, сущность добродетели в ее среднем положении ежду полярными наклонностями; так, например, храбрость занимает середину между трусостью и безрассудной отвагой, откровенность — середину между хвастовством и скрытностью и т. п.

Статья LXXIX

³⁸⁵ Негодование, негодовать; согласно объяснению Аристотеля в приведенном месте „Риторике“, — чувство, возникающее при зрелище незаслуженного счастья злодея. Ср. „Этику“, в которой Аристотель упоминает о названном чувстве как о добродетели, занимающей середину между завистью и влорадством: „Негодующий печалится, когда хорошо идут дела тех, кто этого не заслуживает; завистливый впадает в крайность, сердясь на всех, кому удача“.

³⁸⁶ „Поэтика“, гл. XIII. См. примеч. 357.

Статья LXXX

³⁸⁷ В статье „Des divers changements arrivés à l'art tragique“ („О различных изменениях, которые претерпело трагическое искусство“) 1761 г.

³⁸⁸ *Сент-Эвремон* (Charles de Saint-Evremond, 1613—1703) — французский критик, комедиограф, поэт. Блестящий аристократ, завсегдатай салона Нинон де Ланкло, с 1671 г. эмигрировавший в Англию, светский вольнодумец, не скрывавший своих материалистических и атеистических убеждений, один из начинателей философского „вольномыслия“ XVIII века. Сент-Эвремон особенно прославился своими острыми критическими высказываниями о литературе, которые в виде суждений, афоризмов и замечаний возникали в обстановке великосветского салона. Приводимые ниже мысли Сент-Эвремона о французской драме взяты из его „*Reflexions sur les tragédies*“ (т. III.).

³⁸⁹ „*Сер*“ („*Sir Politik Wouldbe*“, 1662) — пятиактная комедия в прозе, подражание „*Volpone*“ Бен-Джонсона; „*Оперы*“ („*Les opéras*“) — комедия, высмеивающая опероманию в Германии, встретила теплый прием со стороны Готтшеда, ожесточенно борového с возраставшей популярностью опер.

³⁹⁰ „*Кир*“ (*Artamène, ou Le Grand Cyrus*, 1650, 10 тт.) и „*Клерия*“ („*Clérie, histoire romaine*“; 1656, в 10 тт.) — галантно-героические романы Мадлены де Скюдери (1607—1701), наряду с ла Кальпренедом — виднейшей представительницы французского дворянско-барочного романа XVII века. В романах обычны прециозные тирады и диалоги на тему о платонической любви, добродетели, долге, политике и пр.

³⁹¹ „*Серторий*“ („*Sertorius*“, 1662), „*Отон*“ („*Othon*“, 1664), „*Сурена*“ („*Surena, général des Parthes*“, 1674), „*Аттила*“ („*Attila, roi des Huns*“, 1667) — поздние трагедии П. Корнеля.

³⁹² „Поэтика“, гл. XIV. Цитата дается в переводе Новосадского.

³⁹³ Речь идет не о зрителях и слушателях трагедии, а о читателе.

³⁹⁴ *Хорети* — афинские граждане, бравшие на себя по поручению государства постановку хора для трагедии, комедии или музыкальных состязаний. На обязанности хорега лежало содержание хора, покупка для него костюмов и масок, а также забота о различных нуждах постановки.

³⁹⁵ В настоящее время в результате обстоятельных театроведческих изысканий последних двух-трех десятилетий особенно значительная работа Чемберса: „*The Elisabethan stage*“ by E. K. Chambers, 4 vol., Oxford, 1923. Окончательно отвергнуто долгое время господствовавшее представление об английском театре эпохи Шекспира, как театре, не знавшем декоративного оформления. Не только придворный театр, в котором уже в XVI веке под влиянием итальянцев появляются начатки перспективной декоративной живописи, но и публичный елисаветинский театр, значительно уступавший придворному в богатстве декоративного оформления, прибегал к помощи декораций, использовал сложный бутафорский реквизит. Так, например, в инвентаре театрального имущества Генсло (1598) упоминаются „холст с солнцем и луной“, скала, дома, башни, стены, „город Рим“, а также различные предметы бутафории: бумажные чудовища, гилянды цветов, звери и т. п. На русском языке см. об этом В. К. Мюллер „Драма и театр эпохи Шекспира“, Л. 1925, и А. С. Булгаков „Театр и театральная общественность Лондона эпохи расцвета торгового капитализма“, Л. 1929.

Статья LXXXI

³⁹⁶ *Бонур* (Dominique Bonhours, 1628—1702) — ученый иезуит, в сочинении „*Разговоры Ариста и Эжена*“ („*Entretiens d'Ariste et d'Eugène*“, 1671) отрицавший за немцами способность быть остроумными (*bel esprit*), — приговор в течение десятилетий державшийся в литературе.

³⁹⁷ К числу писателей, не склонявшихся перед авторитетом Корнеля,

в первую очередь должны быть отнесены Сент-Эврмон (см. примеч. 388), Удар де ла Мотт (примеч. 141), Грессе (примеч. 121), Седен (M. Sedaine, 1719—1797) — либреттист и комедиограф, автор получившей широкую известность комедии, „Le philosophe sans le savoir“ (1765), не говоря уже о Дидро и других писателях антиклассицистического направления.

³⁹⁸ Все нижеследующее опирается в основном на 2-е „Рассуждение“ („Sur la tragédie etc.“) Корнеля.

³⁹⁹ Герой и героиня трагедий Корнеля „Сид“. Клеопатра, Прусий, Фока — действующие лица трагедий Корнеля „Родогюна“, „Никомед“ и „Гераклий“ (см. примеч. 369).

⁴⁰⁰ О Кребильюфе старшем см. примеч. 358.

Статья LXXXII

⁴⁰¹ О „Родогюне“ см. XXIX и сл. Фока — кровожадный деспот, захвативший византийский трон; Гераклий — сын византийского императора Маврикия, умерщвленного Фокою, свергающий с трона и предающий казни убийцу своего отца; Пульхерия — сестра Гераклия, Маркиан — сын Фоки, принимаемый за сына Леонтины, воспитательницы детей убитого императора, возлюбленный Пульхерии, негодующий на злодейства отца.

⁴⁰² Феликс и другие действующие лица трагедии Корнеля „Полиевкт“ (см. примеч. 9).

⁴⁰³ Дю Бо (Jean Baptiste Du Bos, 1670—1742) — аббат, эстетик и историк, неприменный секретарь французской Академии. Его „Критические размышления о поэзии и живописи“ („Réflexions critiques sur la poésie et la peinture“, 1719) явились ценным вкладом в историю переводов эстетической мысли во Франции XVIII века. Лессинг ценил Дю Бо, о чем свидетельствует его перевод главы из вышеназванного сочинения французского критика, опубликованный им в 1755 г. в III части „Театральной библиотеки“.

Статья LXXXIII

⁴⁰⁴ „Относительно характеров следует иметь в виду четыре цели. Первое и важнейшее — чтобы они были благородны. Действующее лицо будет иметь характер в том случае, когда, как сказано, его речи или поступки обнаруживают какое-нибудь решение, а благородный характер — когда оно благородно. Последнее возможно во всяком положении. Ведь и женщина бывает благородной и раб, хотя, быть может, первая из них ниже (мужчины), а раб — совершенно низкое существо“ („Поэтика“, гл. XV, перевод Новосадского).

⁴⁰⁵ Добровольное решение, намерение („Поэтика“ гл. XV).

⁴⁰⁶ В то время Лессинг думал об издании комментированного перевода „Поэтики“ Аристотеля.

⁴⁰⁷ В 1-м „Рассуждении“ („Sur l'utilité et sur les parties du poème dramatique“).

⁴⁰⁸ „Лжец“ („Le menteur“, 1642) — комедия Корнеля.

⁴⁰⁹ Ле Боссю (René le Bossu, 1631—1680) в „Трактате об эпической поэзии“ („Traité du poème épique“, 1675). Согласно Ле Боссю (за которым в этом пункте следует Дасье в своем цитируемом Лессингом переводе) аристотелевское положение о том, что нравы должны быть хороши, имеет тот же смысл, что и слова Горация „notandi tibi sunt mores“.

⁴¹⁰ В т. IV влиятельного журнала „Бременские вклады“ („Neue Beiträge zum Vergnügen des Verstandes und Witzes“, Bremen u. Leipzig, 1744—

1748), издававшегося группой учеников Готтшеда, отправших от учителя, напечатан рассказ И. А. Шлегеля (отца знаменитых романтиков Августа-Вильгельма и Фридриха Шлегелей) „Расчет на счастье“ („Das ausgerechnete Glück“), на который Крюгер в заглавии „Герцога Михеля“ прямо ссылается как на источник своей комедии.

„Кандидаты“ („Die Candidaten, oder die Mittel zu einem Amt zu gelangen“) пятиактная комедия, впервые представленная 8 февраля 1748 г.

„Деревенские пастыри“ („Die Geistlichen auf dem Lande“) — комедия в трех актах, опубликована анонимно в 1743 г.

⁴¹¹ „Серый монастырь“ („Das graue Kloster“, или „Gymnasium in Scepobio Iencortheo“) — высшая школа в Берлине, основанная на месте францисканского монастыря серых братьев в Берлине, упраздненного в эпоху реформации в 1539 г.

⁴¹² „Женщина эта права“ („La femme, qui a raison“) — комедия в трех актах.

⁴¹³ Каруж (Carouge) — небольшой городок близ Женевы, около которого в то время находился Вольтер.

⁴¹⁴ Марен (F. L. C. Marin) и ле Бре (A. le Bret) — незначительные французские комедиографы XVIII века.

⁴¹⁵ „Зрячий слепец“ („L'aveugle clairvoyant“) — одноактная комедия Леграна (см. примеч. 21), впервые представленная 18 сентября 1716 г.

Де Бросс (De Brosse, даты жизни неизвестны) — французский драматург XVII века. Его комедия, появившаяся в 1650 г., представляет собой собственно вариант старинных фарсов об отце семейства, представляющемся умершим.

Статья LXXXIV

⁴¹⁶ См. примеч. 92. „Отец семейства“ был в первый раз представлен в феврале 1761 г. и повторен всего восемь или девять раз. В 1769 г. пьеса была возобновлена и имела шумный успех.

⁴¹⁷ „Нескромные драгоценности“ („Les bijoux indiscrets“, 1748) — гризуазный роман в манере Кребильона младшего, содержащий сатирические намеки на современность.

⁴¹⁸ В виду того, что высказанные в этом романе мысли совпадают с высказываниями Дидро в других его произведениях.

⁴¹⁹ Гл. XXXVIII „Entretien sur les lettres“ („Разговор о литературе“). В этой главе под покровом прозрачных иносказаний Дидро касается литературных вопросов, занимавших в то время Францию.

⁴²⁰ Африка — Европа, „Тамерлан“ Туксиграфа — „Магомет“ Вольтера (?), Эврипид — Еврипид, Азоф — Софокл, Факардин, повидимому, — Буало, сарадины — французы. Селим развивает взгляды, близкие к воззрениям апологетов „нового“ искусства (Перро и др.), отстаивавших в знаменитом споре конца XVII — начала XVIII века о древних и новых писателях преимущества нового искусства, в частности преимущества французской классицистической драмы перед античной. Остров Алинда — Лемнос, юный Ибрагим — Неоптолем, хитрый Форфанти — Одиссей, несчастный Полипсил — Филоклет (намек на трагедию Софокла „Филоклет“).

Статья LXXXV

⁴²¹ Цинна, Серторий, Максим, Эмилия — действующие лица трагедий Корнелия „Цинна“ — „Cinna ou la clémence d'Auguste“ (1640) и „Серторий“ („Sertorius“, 1662).

⁴²² Ангота — Англия (?).

⁴²³ Нижеследующий пример воспроизводит ситуацию IV акта трагедии Расина „Федра“, как событие, происходящее при французском дворе, поскольку за султаном скрывается Людовик XV, за Манимонбандой — его жена Мария Лешинская.

⁴²⁴ *Териак* (Theriac) — универсальное средство от болезни, открытое и описанное придворным врачом Нерона Андрوماхом, на протяжении многих столетий пользовалось значительной популярностью, в новейшее время стало достоянием знахарей и шарлатанов.

⁴²⁵ *Палиссо* (Charles Palissot de Montenoüy, 1730—1814) — французский литератор и драматург. Прославился своей ожесточенной борьбой с энциклопедистами. Писал многочисленные эпиграммы, памфлеты, сатирические брошюры и прочее; в комедии „Кружок“ („Le Cercle“, 1755) высмеял Ж.-Ж. Руссо; в „Небольших письмах о великих философах“ („Petites lettres sur les grands philosophes“, 1757) обрушился на энциклопедистов, главным образом на Дидро. Во втором из этих „писем“ он нападает на его „Побочного сына“. Энциклопедисты отвечали Палиссо, ниспровергая на него громы и молнии. В 1760 г. комедией „Философы“ („Les philosophes“) Палиссо возобновляет полемику, в 1763 г. продолжает ее в комическом эпосе „Дунсиада, или Война глупцов“ („La Dunciade, ou La guerre des sots“). После революции Палиссо резко меняет позиции, становится сторонником новых принципов, сближается с радикальным лагерем литераторов и артистов, издает сочинения Вольтера и т. п.

⁴²⁶ О содержании пьесы и ее персонажах см. примеч. 531.

Статья LXXXVI

⁴²⁷ „Версальский экспромт“ („Impromptu de Versailles“, 1663) — одноактная комедия, вызванная полемикой, возгоревшейся вокруг мольеровской „Школы жен“ (см. примеч. 294). Сатирическое жало пьесы направлено против драматурга Бурсо (Boursault, 1636—1701), напавшего на Мольера в комедии „Портрет художника“ („Le portrait du peintre“, 1663).

⁴²⁸ Намек на комедию Детуша (см. примеч. 49) „Странный человек“ („L'homme singulier“).

⁴²⁹ О „Братьях“ Теренция см. LXX—LXXI, а также примеч. 341.

Статьи LXXXVII и LXXXVIII

⁴³⁰ Намек на игру с кольцом, пользовавшуюся в Германии значительной популярностью.

⁴³¹ Дорваль, побочный сын Лизимона, любит Розалию, законную дочь Лизимона, не зная того, что она его сестра, и в свою очередь любим ею. Стечение обстоятельств приводит любящих к жертвенному отречению друг от друга. Но вот из Америки возвращается Лизимон и открывает им их родство. Розалия выходит замуж за друга Дорваля Клервиля, в Дорвале пробуждается склонность к любящей его молодой вдове Констанции, на которой он и женится.

⁴³² *ἑαυτοτιρωροῦμενος* — „Сам себя мучающий“ — заглавие и действующее лицо комедии Теренция (впервые представлена в Риме ок. 163 до н. э.), представляющей собой обработку одноименной комидии Менандра (см. примеч. 333).

⁴³³ Воскликание знаменитого грамматика Аристофана Византийского (260—180 до н. э.), большого почитателя Менандра.

⁴³⁴ В „Разговорах“, приложенных к „Побочному сыну“.

Статья LXXXIX

⁴⁸⁵ Древние ямбографы (сатирики), как, например, Архилох (VII век до н. э.) или Гиппонакт (VI век до н. э.), культивировали форму личной сатиры, называя по именам всех тех лиц, на которых они нападали. С элементами личной сатиры мы встречаемся и в древней аттической комедии (например, в „Облаках“ Аристофана, высмеивающих Сократа), замечание же Аристотеля относительно того, что комедиографы не касаются „определенных лиц“, приложимо лишь к средней и новой аттической комедии (см. примеч. 333).

⁴⁸⁶ В рукописях и печатных изданиях здесь находится слово *δουατόν* („возможное“). Но такая форма текста лишает данную мысль ее логических оснований. Из контекста видно, что здесь идет речь о действительно происшедшем, а не о „возможном“. Повидимому, здесь ошибка переписчика, вкравшаяся в основную рукопись. Предполагаю, что тут первоначально стояло *γενομένου* („происшедшее“). (Новосадский, примеч. 3 к гл. IX).

⁴⁸⁷ *Αιζόφων* (ок. 445 — ок. 400 до н. э.) — древнегреческий трагедиограф, чьи произведения дошли до нас в весьма скудных отрывках. О трагедии „Цветок“ упоминает лишь Аристотель в приведенном месте „Поэтики“.

⁴⁸⁸ Цитата дается в переводе Новосадского, который в основном адекватен немецкому переводу Лессинга.

Статья XC

⁴³⁹ *Парменон* (Parmeno) — остающийся верным, сирийцы и геты считались коварными слугами, как азиаты; *Фразон* (Thraso) — мужественный; *Полемон* (Polemon) — воинственный; *Памфил* (Pamphilus) — всеми любимый; *Миррина* (Myrrhina) — украшенная миртом, т. е. невеста, *сторакс* — куст, выделяющий благовонную смолу, употребляемую для курений; обязанность зажигать благовонные вещества для курений возлагалась на мальчиков; *Цирк* (Circus) — круг, ристалище; *Мизаририды* (Misargyrides) — ненавидящий деньги.

⁴⁴⁰ *Пирополинис* (Pyrgopolinices) — главное действующее лицо известной комедии Плавта „Хвастливый воин“. *Фидиппид* (Phidippides) — персонаж комедии Аристофана „Облака“.

⁴⁴¹ *Гёрд* (Richard Hurd, 1720—1808) — английский богослов. Написал „Commentary on Horace's Ars poetica“ (1749), к которому приложены „Рассуждения о различных областях драмы“ в трех частях. Эти рассуждения (ч. 3-я „О Фонтенелевском понятии комедии“) и имеет в виду Лессинг.

Статья XCI

⁴⁴² В комедии „Облака“. Русский перевод и вступительная статья А. Пиотровского (Аристофан, Комедии, т. I, Academia, М.—Л. 1934).

⁴⁴³ Избирая Сократа мишенью своих нападок, Аристофан поступал подобным образом не случайно. Сторонник старинных патриархально-аристократических Афин, он не без основания видел в Сократе опасного врага уходящего строя, идейного вождя новой Греции, породившей „софистов“, которые своим учением подрывали основы социального быта и идеологии старинных Афин. Вместе с тем Аристофан сделал Сократа собирательным типом, наделив его чертами, характерными для ряда представителей софистического движения. Вопреки исторической правде, он, например, изображает его главой профессиональной „школы мудрости“, берущим деньги со своих учеников и т. п.

Не останавливаясь на этом, Аристофан сообщает образу Сократа ряд черт, сближающих его с традиционно-комедийной фигурой шута-бахвала и „ученого шарлатана“, популярного персонажа балаганных представлений.

⁴⁴⁴ Согласно известному анекдоту римского историка III века н. э. Кл. Элиана.

⁴⁴⁵ „Марит“ — комическая поэма, в древности приписывавшаяся Гомеру. По замечанию Аристотеля, она „имеет такое же отношение к комедии, какое „Илиада“ и „Одиссея“ — к трагедии“. Таким образом, согласно Аристотелю, она своего рода эмбрион позднейших комедий. См. Аристотель, „Поэтика“, гл. IV.

Ферекрат — древнегреческий комедиограф, современник Аристофана.
⁴⁴⁶ *Кратин* (между 520—423 до н. э.) — наряду с Аристофаном и Эвполом глава древнеаттической комедии, один из основоположников политической комедии. Своими насмешками особенно упорно преследовал Перикла. Незадолго до смерти одержал победу над „Облаками“ Аристофана (своей комедией „Винная бутылка“).

⁴⁴⁷ „Поэтика“, гл. IX.

⁴⁴⁸ „Поэтика“, гл. V.

⁴⁴⁹ Менандр изображает *Ктезилла* расточителем, распутником, продающим камни с могилы своего отца.

Статья ХСII

⁴⁵⁰ Уже по окончании „Гамбургской драматургии“, в 1772 г., появился немецкий перевод вышеназванного гёрдовского комментария к Горацию (см. примеч. 41), сделанный приятелем Лессинга И. Эшенбургом.

⁴⁵¹ В трагедии „Британник“.

⁴⁵² В комедии „Aulularia“ („Клад“), где выводится образ скупца (Евклион), послуживший прототипом мольеровскому Гарпагону.

Статья ХСIII

⁴⁵³ О древнегреческом ваятеле *Аполлодоре* Плиний старший (ум. 79 н. э.) в своей „Естественной истории“ сообщает, что он не раз в припадке творческой неудовлетворенности разбивал свои создания, за что и получил прозвище *insanus* (безумный, иступленный). Имея в виду это свойство Аполлодора, ваятель *Силаний* и изобразил его в состоянии аффекта, „вылив из бронзы не человека, а самый гнев“ (Плиний, назв. соч. кн. XXXIV).

⁴⁵⁴ *Ле Брен* (Charles Le Brun, 1619—1690) — выдающийся французский живописец эпохи Людовика XIV. В качестве руководства для художников написал книгу „О выражении страстей“ („Discours sur les expressions des passions de l'âme“), иллюстрированную гравюрами Пикара (1698).

⁴⁵⁵ *Феофраст* (прибл. 371—286 до н. э.) — греческий философ, ученик Аристотеля, автор многочисленных сочинений на различные темы, в том числе сборника моральных портретов „Характеры“ (319), приобретшего значительную известность. В конце XVII века „Характерам“ Феофраста подражал ла Брюйер (см. примеч. 183), переведший книгу греческого философа на французский язык.

⁴⁵⁶ *Бен-Джонсон* (Ben-Jonson, 1574—1637) — выдающийся английский драматург, современник Шекспира. Принадлежал к буржуазно-патристическому лагерю „елисаветинцев“. Особенно прославился своими комедиями и „масками“ (представлениями для придворных празднеств). Борясь с феодально-романтическими традициями елисаветинской драматургии, пропаган-

дировал учебу у древних („учиться у древних, не подражая им...“), обращение к „живым людям“, обыденным происшествиям. Тем не менее герои Бен-Джонсона лишены того многообразия индивидуальных и типичных черт, которое характерно, например, для Шекспира. Они обычно — олицетворения какой-нибудь одной страсти или причуды („юмора“). В комедии „*Всякий вне себя*“ („Every man out of his humor“, 1599) это проступает особенно отчетливо. На русском языке избранные драматические произведения Бен-Джонсона выпущены изд. „Academia“ (2 тома, 1931, 1933).

⁴⁵⁷ Рандольф (Thomas Randolph, 1605—1631) — английский ученый и драматург, ученик Бен-Джонсона.

Комедия „*Зеркало музы*“ („The muse's looking glass“) впервые опубликована в 1638 г.

Статья XCIV

⁴⁵⁸ В указанных стихах Гораций говорит: „Познание есть начало и источник искусного выражения; в этом могут тебя убедить сократические сочинения“.

⁴⁵⁹ Эти мысли выражены в первых двух главах кн. X „Республики“, в которой философ изображает свой идеал государства.

⁴⁶⁰ „Поэтика“, гл. IX, см. стр. 438.

⁴⁶¹ Там же, гл. XXV.

Статья XCV

⁴⁶² Ср. XXXI, 162. Согласно греческой мифологии *Электра* — дочь царя Агамемнона и Клитемнестры, сестра Ифигении и Ореста, которого она спасла от смерти и которому она помогла впоследствии отомстить за убийство отца, против воли была отдана за микенского крестьянина, впоследствии стала женой друга своего брата — Пилада. Историю Электры обработали в своих трагедиях Софокл и Еврипид.

Статья XCVI

⁴⁶³ См. примеч. 340.

⁴⁶⁴ См. примеч. 345.

⁴⁶⁵ „Извлечение из сравнения Аристофана и Менандра“ — фрагмент недошедшего до нас в полном виде сочинения Плутарха.

⁴⁶⁶ Выпад Лессинга направлен против „Писем о достопримечательностях литературы“ („Briefe über die Merkwürdigkeiten der Literatur“, 1765—1770) Герстенберга и „Фрагментов о новейшей немецкой литературе“ („Fragmente über die neuere deutsche Literatur“, 1766—1767) Гердера, пионеров буржуазно-радикального (вернее, мелкобуржуазно-радикального) движения „Бури и натиска“, в своих высказываниях о современной немецкой литературе опиравшихся на учение Гамана (J. G. Hamann, 1730—1780, философ-иррационалист, оказавший значительное влияние на молодого Гете, Якоби и других штюрмеров) и Юнга („On original composition“, см. примеч. 226) о творческом гении, не нуждающемся в правилах и „стеснительных“ чормах, которые лишь подрывают его самобытность и препятствуют его подлинно-творческому выявлению, вовсе не подчиненному примату рассудка.

⁴⁶⁷ Здесь и ниже имеется в виду сотрудник клотцевской „Немецкой библиотеки“ („Deutsche Bibliothek der schönen Wissenschaften“), рецензент „Гамбургской драматургии“, скрывшийся под инициалами Stl. Его сегования

о вредном влиянии критики (9 вып., 1769) в известной мере отражали смятение лагеря Клотца, который только что подвергся сокрушительному натиску Лессинга в его „Письмах антикварного содержания“.

⁴⁶⁸ Прием, узаконенный практикой классицистической драмы. В трагедиях действие обычно переносилось в древнюю Элладу и Рим, а также различные страны Востока (с культом пространственной дистанции связывался обычно и культ дистанции временной).

⁴⁶⁹ *Поп* (Alexander Pope, 1688—1744) — виднейший представитель классицистического направления английской литературы XVIII века, пользовавшийся значительным влиянием. Писал оды, пасторали („Pastorales“), описательные и комические поэмы („Виндзорский лес“ — „Windsor forest“, 1710, „Похищение локона“ — „The rape of the lock“) и пр. Его дидактическое стихотворение „Опыт о критике“ („Essay of Criticism“, 1711), задуманное в подражание Горацию и Буало, пользовалось славой ведущего манифеста английского классицизма. Приводимая Лессингом цитата принадлежит не Попу, но его комментатору Уорбертону (Warburton) (примечания к „Подражаниям Горацию“ — „Imitations of Horace“ Попа).

Статья ХСVII

⁴⁷⁰ „Поэтика“, гл IX: „Даже если ему (поэту) придется изображать действительные события, он все-таки творец, так как ничто не препятствует тому, чтобы некоторые действительные события имели характер вероятности и возможности. Вот почему он их творец“.

⁴⁷¹ „Поэтика“, гл. IX: „Поэтому не следует непременно ставить своей задачей придерживаться сохраненных преданиями мифов, в области которых вращается трагедия. Да и смешно добиваться этого, так как даже известное известно немногим, а между тем доставляет удовольствие всем“.

⁴⁷² „Персы“ — трагедия Эсхила, написана в честь победы греков над полчищами Ксеркса (решающая битва при Саламине 480 г. до н. э.); впервые поставлена в Афинах в 462 г. до н. э. Единственный дошедший до нас образец древнегреческой трагедии, разрабатывающий сюжет, заимствованный не из мифологически-легендарных источников, но из недавнего исторического прошлого страны.

⁴⁷³ О комедии Теренция см. примеч. 341, а также XX и XXI.

⁴⁷⁴ Теренций, „Adelphoi“, („Братья“), акт I, сцена 2, ст. 45.

⁴⁷⁵ У Романуса он носит имя Лизимона.

Статья ХСVIII

⁴⁷⁶ „Adelphoi“, акт II, сцена 5, ст. 8—10.

⁴⁷⁷ *Ситалиса* — куртизанка, любовница Ликаста (у Теренция — Ктесифон), сына Лизимона.

⁴⁷⁸ „Добродетельная возлюбленная“ — невеста Леандра (у Теренция — Эсхин) Люцинда.

Статья ХСIX

⁴⁷⁹ *Петр Нанний* (Petrus Nannius, Pieter Nannick, 1500—1557) — нидерландский филолог. Лессинг цитирует его сочинение „Miscellaneorum decas“ (1548).

⁴⁸⁰ Акт V, сцена 8.

Статья С

⁴⁸¹ О *Кольмине* см. примеч. 79. Его работа о комедиях Теренция („Terence's comedies translated into familiar blank verse“) опубликована в 1765 г.

⁴⁸² Перевод Лессинга неверен. *Gravari* — противиться.

Статьи CI, CII, CIII и CIV

⁴⁸³ За почтенным именем „Додсли и компания“ (название знаменитой английской книгоиздательской фирмы, действовавшей в Лондоне с 1735 года и оказавшей значительные услуги английской культуре) скрывался немецкий книготорговец Э. Б. Швикерт, занимавшийся беззаастенчивой перепечаткой наиболее популярных произведений немецкой литературы и продажей их по пониженным ценам, что наносило чувствительный ущерб авторам и их законным издателям. В 1769 г. появилась перепечатка „Гамбургской драматургии“, на которую и намекает в данном случае Лессинг.

⁴⁸⁴ Начальная строка пролога в комедии Теренция „*Andria*“.

⁴⁸⁵ Евангелие от Матфея, XX, 3: „И вышел около третьего часа, он увидел других, стоящих на торжище праздно“; XX, 7: „Они говорят ему: „никто нас не нанял““.

⁴⁸⁶ *Старый Шенди* — действующее лицо цитируемого Лессингом в примечании романа Л. Стерна „*Жизнь и мнения Тристрама Шенди*“ (1759—1767). С большой осмотрительностью и тщательностью разрабатывая систему воспитания своего сына Тристрама, он избрал себе образцом епископа Джованни делья Каза (*Giovanni della Casa*, 1503—1556), сорок лет употребившего написание своей небольшой книги „*Галатея*“ („*Galateo*“), в которой в изящной форме молодежи преподается наука жизни.

⁴⁸⁷ Лессинг, повидимому, имеет в виду обращенный в его сторону упрек Х. Ф. Вейссе (см. примеч. 144), который в предисловии к своим трагедиям замечает, что иные немецкие писатели „неизвестно по каким несчастным причинам тратят даром свои лучшие годы“.

⁴⁸⁸ *Дидакалии* — в древней Греции (и Риме) — извещения (обычно вывешивавшиеся в театре) о месте и времени драматического состязания, поэтах, принимающих в нем участие, и их пьесах, а также об успехе, который последние имели. Аристотель впервые собрал и систематизировал эти ценные для истории театра и драмы документы. Его примеру последовали александрийские грамматика, особенно Аристофан Византийский. Дидакалии назывались также указания, которые афинские драматурги делали хору, назначенному для представления их пьес, равно как самая пьеса и ее представление.

⁴⁸⁹ *Казобон* (*Isaak Casaubonus*, 1559—1614) — французский филолог, выдающийся знаток и комментатор античных писателей. Лессинг цитирует его сочинение „*Animadversionum in Athenaei Deipnosophistas libri XV*“ (1600).

⁴⁹⁰ *Лионе Аллаци* (*Lione Allacci*, Leo Allatius, 1586—1669) — ученый грек, составил каталог (1666) всех известных драматических произведений („*Dramaturgia, divisa in sette indici*“).

⁴⁹¹ „Отец геометрии“ *Евклид* (ок. 300 до н. э.) дал в своих знаменитых „*Элементах геометрии*“ (13 книг) ясное изложение основ названной науки.

⁴⁹² Намек на английскую меццанскую трагедию первой половины XVIII века (см. примеч. 91) — Лалло, „*Лондонский купец*“, 1731, Мур, „*Игрок*“, 1753, — оказавшую большое влияние на развитие европейской антиклассицистической буржуазной драматургии XVIII века.

⁴⁹³ Ср. примеч. 466.

⁴⁹⁴ Уже в „Космографии“ (1544) Себастиана Мюнстера приводится рассказ о том, что моряки, дабы отвлечь от своих судов внимание китов, бросают в море пустые бочки, которыми животные и начинают играть. *Маленький мит в Галле* — намек на критика Стл. (см. примеч. 467); Х. А. Клоц (1738—1771) — неудачливый противник Лессинга, с 1765 г. был профессором в Галле, где и издавал „Немецкую всеобщую библиотеку изящных искусств и наук“.

⁴⁹⁵ В „Деяниях апостольских“ (гл. XVI) служанка пророчествует, а ангел Павел изгоняет из нее говорящего в ней духа.

⁴⁹⁶ Актрисы Лёвен и Фельбрих. Говоря о „пристрастно“-лестных отзывах о них Лессинга, Стл. намекает на „тайные причины“, побуждавшие к тому автора „Драматургии“.

⁴⁹⁷ См. „Послесловие“, заключительную часть раздела 4.

⁴⁹⁸ Слова Магомета о демонах.

⁴⁹⁹ „Притчи Соломоновы“, гл. XXVI.

⁵⁰⁰ Вновь намек на рецензию Стл. в „Немецкой всеобщей библиотеке“ Клоца.

⁵⁰¹ В своей перепечатке II тома „Драматургии“ Швикерт (Додсли и К°) выполнил оба эти пункта.

⁵⁰² В своих письмах к С. Кортгольту от 15 октября и 15 ноября 1715 г. Лейбниц предлагал основать общество ученых с целью самостоятельного издания книг, которое бы уберегло авторов от хищничества издателей.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

1. Лессинг. С гравюры Баузе 1772 года по рисунку Граффа. — <i>Государственный Музей Изобразительных Искусств.</i>	VI—VII
2. Вид Гамбурга. С гравюры Гауера по его же рисунку начала XVIII века. — <i>Государственный Музей Изобразительных Искусств.</i>	4— 5
3. Актер Экгоф. С гравюры — <i>Государственный Театральный музей им. Бахрушина в Москве.</i>	16—17
4. Медея в немецком театре XVIII века. С гравюры Бергера по рисунку Гофмана. — <i>Государственный Музей Изобразительных Искусств.</i>	24—25
5. „Семирамида“ Вольтера. С гравюры Массара по рисунку Гравело. — Из книги „ <i>Théâtre de Voltaire</i> “, t. II, 1768.	44—45
6. „Эмилия Галотти“, действие 2, сцена 6. С гравюры Мейля.	56—57
7. Титульный лист первого издания „Гамбургской Драматургии“ Лессинга.	60—61
8. Типы Ганса Вурста. — Из книги „ <i>Floegels Geschichte des Grotesken-Komischen</i> “, 1887.	72—73
9. Бродячие актрисы одеваются в сарае. С гравюры Риппенгаузена по рисунку Гогарта 1738 года — <i>Государственный Музей Изобразительных Искусств.</i>	88—89
10. Иллюстрация к „Родогюнде“ Корнеля. С гравюры де Лонгей по рисунку Гравело. — Из книги „ <i>Théâtre de P. Corneille</i> “, t. IV, Paris 1864	116—117
11. „Меропа“ Вольтера, действие III, сцена 4. С гравюры Массара по рисунку Гравело. — Из книги „ <i>Théâtre de Voltaire</i> “, t. II, 1768.	144—145
12. Спектакль на Королевском театре Бурбонов в 1650 г. С гравюры	180—181
13. Театральное представление в Версальском парке в XVII веке. С офорта И. Сильвестра. — <i>Государственный Эрмитаж</i>	224—225
14. Театральный зал в Версальском дворце. С гравюры Аллен по рисунку Макензи. — Из книги „ <i>Ses Fastes de Versailles par Fortoul</i> “, Paris, 1844	256—257
15. Иллюстрация к „Минне фон Барнгельм“ Лессинга. С гравюры Ходовецкого по его же рисунку — <i>Государственный Музей Изобразительных Искусств.</i>	296—297
16. Титульный лист „Минны фон Барнгельм“, переведенной на русский язык под названием „Солдатское счастье“, изд. в Москве в 1779 году.	336—337
17. Титульный лист „Эмилии Галотти“ в переводе Карамзина, изд. в Москве в 1788 году.	368—369
18. Актриса Каролина Нейбер. С гравюры. — <i>Государственный Театральный музей им. Бахрушина в Москве.</i>	380—381

СОДЕРЖАНИЕ

От редакции	VI
 Гамбургская драматургия	
Извещение	3
Статья I (1 мая 1767 г.)	7
Статья II (5 мая 1767 г.)	11
Статья III (8 мая 1767 г.)	15
Статья IV (12 мая 1767 г.)	19
Статья V (15 мая 1767 г.)	23
Статья VI (19 мая 1767 г.)	27
Статья VII (22 мая 1767 г.)	30
Статья VIII (26 мая 1767 г.)	34
Статья IX (29 мая 1767 г.)	38
Статья X (2 июня 1767 г.)	41
Статья XI (5 июня 1767 г.)	45
Статья XII (9 июня 1767 г.)	48
Статья XIII (12 июня 1767 г.)	52
Статья XIV (16 июня 1767 г.)	56
Статья XV (19 июня 1767 г.)	59
Статья XVI (23 июня 1767 г.)	63
Статья XVII (26 июня 1767 г.)	67
Статья XVIII (30 июня 1767 г.)	71
Статья XIX (3 июля 1767 г.)	75
Статья XX (7 июля 1767 г.)	78
Статья XXI (10 июля 1767 г.)	82
Статья XXII (14 июля 1767 г.)	85
Статья XXIII (17 июля 1767 г.)	89
Статья XXIV (21 июля 1767 г.)	92
Статья XXV (24 июля 1767 г.)	96
Статья XXVI (28 июля 1767 г.)	100
Статья XXVII (31 июля 1767 г.)	104
Статья XXVIII (4 августа 1767 г.)	108
Статья XXIX (7 августа 1767 г.)	112
Статья XXX (11 августа 1767 г.)	115
Статья XXXI (14 августа 1767 г.)	118
Статья XXXII (18 августа 1767 г.)	122
Статья XXXIII (21 августа 1767 г.)	126
Статья XXXIV (25 августа 1767 г.)	130
Статья XXXV (28 августа 1767 г.)	135
Статья XXXVI (1 сентября 1767 г.)	138
Статья XXXVII (4 сентября 1767 г.)	142
Статья XXXVIII (8 сентября 1767 г.)	146
Статья XXXIX (11 сентября 1767 г.)	151

Статья XL (15 сентября 1767 г.)	154
Статья XLI (18 сентября 1767 г.)	158
Статья XLII (22 сентября 1767 г.)	162
Статья XLIII (25 сентября 1767 г.)	166
Статья XLIV (29 сентября 1767 г.)	169
Статья XLV (2 октября 1767 г.)	173
Статья XLVI (6 октября 1767 г.)	177
Статья XLVII (9 октября 1767 г.)	181
Статья XLVIII (13 октября 1767 г.)	186
Статья XLIX (16 октября 1767 г.)	189
Статья L (20 октября 1767 г.)	193
Статья LI (23 октября 1767 г.)	197
Статья LII (27 октября 1767 г.)	200
Статья LIII (3 ноября 1767 г.)	203
Статья LIV (6 ноября 1767 г.)	207
Статья LV (10 ноября 1767 г.)	211
Статья LVI (13 ноября 1767 г.)	215
Статья LVII (17 ноября 1767 г.)	219
Статья LVIII (20 ноября 1767 г.)	222
Статья LIX (24 ноября 1767 г.)	225
Статья LX (27 ноября 1767 г.)	229
Статья LXI (1 декабря 1767 г.)	232
Статья LXII (4 декабря 1767 г.)	234
Статья LXIII (8 декабря 1767 г.)	237
Статья LXIV (11 декабря 1767 г.)	239
Статья LXV (15 декабря 1767 г.)	241
Статья LXVI (18 декабря 1767 г.)	245
Статья LXVII (22 декабря 1767 г.)	247
Статья LXVIII (25 декабря 1767 г.)	250
Статья LXIX (29 декабря 1767 г.)	253
Статья LXX (1 января 1768 г.)	256
Статья LXXI (5 января 1768 г.)	260
Статья LXXII (8 января 1768 г.)	264
Статья LXXIII (12 января 1768 г.)	267
Статья LXXIV (15 января 1768 г.)	270
Статья LXXV (19 января 1768 г.)	274
Статья LXXVI (22 января 1768 г.)	277
Статья LXXVII (26 января 1768 г.)	281
Статья LXXVIII (29 января 1768 г.)	285
Статья LXXIX (2 февраля 1768 г.)	289
Статья LXXX (5 февраля 1768 г.)	293
Статья LXXXI (9 февраля 1768 г.)	296
Статья LXXXII (12 февраля 1768 г.)	300
Статья LXXXIII (16 февраля 1768 г.)	304
Статья LXXXIV (19 февраля 1768 г.)	307
Статья LXXXV (23 февраля 1768 г.)	312
Статья LXXXVI (26 февраля 1768 г.)	314
Статья LXXXVII и LXXXVIII (4 марта 1768 г.)	318
Статья LXXXIX (8 марта 1768 г.)	323
Статья XC (11 марта 1768 г.)	326
Статья XCI (15 марта 1768 г.)	329
Статья XCII (18 марта 1768 г.)	332
Статья XCIII (22 марта 1768 г.)	335

Статья XCIV (25 марта 1768 г.)	337
Статья XCV (29 марта 1768 г.)	341
Статья XCVI (1 апреля 1768 г.)	344
Статья XCVII (5 апреля 1768 г.)	348
Статья XCVIII (8 апреля 1768 г.)	352
Статья XCIX (12 апреля 1768 г.)	356
Статья C (16 апреля 1768 г.)	360
Статья CI, CII, CIII и CIV (19 апреля 1768 г.)	364

Комментарии

В. Пуришов.—„Лессинг и национальный театр в Гамбурге	379
Примечания	395
Список иллюстраций	459

*Редактор М. Лифшиц
Художеств. редакция
М. П. Сокольников
Технический редактор
Н. Н. Филиппов
Наблюдение на произ-
водстве К. Я. Шульц*

*

*Сдано в набор 30/XII 1934
Подпис. к печ. 20/X 1935
Вышла в свет XII 1935
Тираж 10300. Уполномо-
ченн. Главлита № Б-9964
Индекс А-4. Изд. № 170
Уч.-авторск. листов 33,27
Бум. 62 × 94 в $\frac{1}{16}$ Бум.
лист. 15,75. Зак. № 5339*

*

*Отпечат. в типографии
имени Володарского
Ленинград, Фон-
танка, 57*

*Цена Р. 8. —
Переплет Р. 2.50*

О ПЕЧАТКИ

Страница:	Строка:	Напечатано:	Следует:
3	13	этих	подлинных
40	4	его	ее
66	2	этого не приходится	этого делать не приходится
380	20	явилось	явились
381	22	Сампори	Сампсон
390	9	Тельгеймана	Тельгейма
391	26	Все еще	Все же
400	15	Лиммо	Лилло
404	1	Заир, Альвир	Заира, Альзира
405	27	Фабрис	Фабриций
410	2	Оверон	Оберон
411	2	XIX	LXIX
411	23	1573	1572
415	8	Бо он	Бомон
416	2	III	LIII
416	17	XXII—XXIV	LXXIII—LXXIV
418	4	Герест	Гефест
418	5	32	322
421	5	представляющий	представляющей
421	14	Лиза	Луиза
424	4	ок. 580	род. ок. 580 г.
425	28	172, 2-я строка	129, 11-я строка
426	23	Шатран	Шарпан
426	14	XXXVI	XXXV
429	9	Ино	Антиопу
433	12	267	206
433	8	нескромного	сказочного
435	8	Кувало. . . 1652	Ковльо. . . ум. в 1652
436	19	интриги. См. так же XIX, 339 и сл.	интриги.
437	9	XIV	XVI
437	20	146 и 377	146
438	26	146 и 377	146
440	9	Геракл	Гераклий
442	21	десятилетий особенно	десятилетий (особенно)
442	20—19	1923. Окончательно	1923) окончательно
445	4	комедии Менандра (см. примеч. 333).	комедии Менандра.
446	8	333	334
447	5	1574	1572
455	10	Пуришов	Пуришев